

254123

# Méthode de Violon

appliquant des études des maîtres classiques

## Violon-School

With application of exercises of  
old known masters

# FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.  
Book I. II. III. IV.

EDITION

## HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

MT  
262  
K95



# SECOND PART.

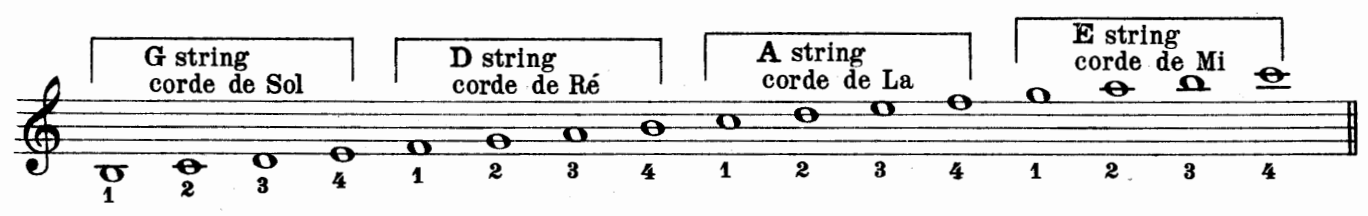
## First Book.

The second position.

# SECOND VOLUME.

## Premier cahier.

La deuxième Position.



Moving from first into second position and back again by using twice the first finger from one note to a semi-tone.

Le changement de la première position à la deuxième et vice versa par le double emploi du premier doigt sur un demi-ton.

1.

Exercise a: G string, notes G, A, B, C, B, A, G, A, B, C, B, A, G. Fingerings: 1, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 1, 1. Repeats 6 times.

Exercise b: D string, notes D, E, F, G, F, E, D, E, F, G, F, E, D. Fingerings: 1, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 1, 1. Repeats 6 times.

Exercise c: A string, notes A, B, C, D, C, B, A, B, C, D, C, B, A. Fingerings: 1, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 1, 1. Repeats 6 times.

Exercise d: E string, notes E, F, G, A, G, F, E, F, G, A, G, F, E. Fingerings: 1, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 1, 1. Repeats 6 times.

When moving from first into second position, care should be taken that not only the first finger but also arm and hand are moving into a new position. On no account the thumb must press the neck of violin, but be kept loosely, and smoothly move with the hand into new position, always resting opposite the first finger. When moving back into the first position the thumb must take already its original place in first position whilst the first finger still rests on the note of second position. Compare the same activity of thumb in moving back from third to first position. (See figure N° 1 page 26 second Part.)

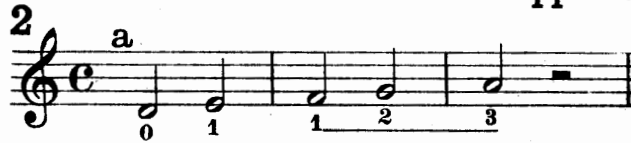
Au changement de la 1<sup>re</sup> à la 2<sup>ème</sup> position, remarquez qu'on l'exécute en avançant le bras entier, et non pas en allongeant le premier doigt. Il faut que toute la main change sa position, ainsi que le pouce, qui doit toujours être appuyé très souplement. Il est placé dans la deuxième position en face du premier doigt. En revenant à la première position, il faut que le pouce soit retiré à la première position, pendant que le premier doigt joue encore la note de la seconde. Comparez la même action du pouce en revenant de la troisième dans la première position. (Voir l'illustration N° 1, page 26 du second volume.)

Playing in all higher positions, it is important and will be found most useful that the first finger should rest on the string as long as possible, thus giving the hand a more steady position.

Il est d'une très grande importance de laisser en place le premier doigt aussi longtemps que possible; le premier doigt remplace en quelque sorte le sillet, c'est un point d'appui.

**Exercises preventing the cramped pressing of thumb.**

**Exercices pour la préservation de l'appui convulsif du pouce.**



After having played these notes, lift the bow, and whilst keeping the three fingers resting on string, shift the thumb to and fro, learning to prevent cramped holding of hand. This exercise should also be practised by putting the three fingers in a similar position on the other strings in order to promote the easy moving of thumb.

Jouez ces notes et enlevez ensuite l'archet de la corde, en laissant bien en place les trois doigts. Puis il faut travailler la souplesse de la main gauche, en faisant un grand mouvement souple avec le pouce au manche du violon. Travaillez de la même manière la souplesse du pouce, en posant les trois doigts à la même position sur les autres cordes.



Has the pupil been successful with above exercise, he should also put down the fourth finger and repeat the same movements of thumb.

Après avoir travaillé l'exercice a), l'élève fera le même exercice en posant aussi le quatrième doigt sur la corde.

**Change of position with the free entering of the first finger in the second position.**

**Le changement de position avec placement libre du premier doigt dans la 2<sup>ème</sup> position.**



**Exercises in the second position in F major.**  
Take great care to keep down the fingers on notes underlined.

**Exercices dans la 2<sup>ème</sup> position en Fa maj.**  
Faites attention de bien laisser les doigts en place.





# Das Blümchen Wunderhold.

(The Flower Beautiful.)

Song by L. van Beethoven (1770-1827.)

# La belle Fleur.

Chanson par L. van Beethoven.

5.

The first finger may be placed on two strings and remain there throughout the whole song.

Mettez le premier doigt sur deux cordes et laissez-le posé jusqu'à la fin.

Change of position by changing twice the second finger.

Changement de position par l'emploi double du second doigt.

6.

a

b

c

d

e

f

Change of position at a whole tone. Preparatory exercises for double-stoppings through keeping down the fingers.

Changement de position sur un ton entier. Exercices préparatoires pour des doubles cordes en laissant les doigts posés.

7.

a

b

c

d

**e** 6 times - 6 fois

**f** 4 times - 4 fois

**g** 4 times - 4 fois

**h** 4 times - 4 fois

**Placing fingers into new position without sliding.**

The hand will be placed in a new position by moving the arm.  
Practise slowly, at first two and then four notes joined.

**La placement libre des doigts dans le changement de position.**

Amenez la main d'une position à une autre par un mouvement de tout le bras.  
Travaillez cet exercice lentement, en liant d'abord deux notes, ensuite quatre.

**8.**

**a** 4 times - 4 fois

**b** 4 times - 4 fois

**c** 4 times - 4 fois

**d** 4 times - 4 fois

These exercises should also be practised on A- and E-string.

Les exercices N° 8<sup>a</sup>, 8<sup>b</sup>, 8<sup>c</sup> et 8<sup>d</sup> doivent être travaillés de même sur les cordes de La et de Mi.

**Change of position by using the third finger twice.**

**Changement de position par l'emploi double du troisième doigt.**

**9.**

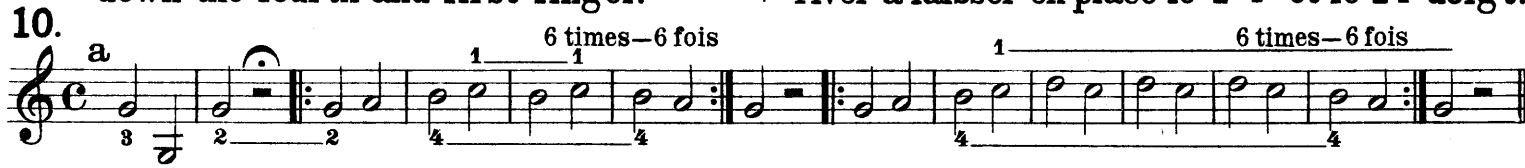
**a**

**b**



Exercises in G major and g minor for keeping down the fourth and first finger.

Exercices en Sol majeur et Sol mineur pour arriver à laisser en place le 4<sup>ème</sup> et le 1<sup>re</sup> doigt.



Popular Song 18<sup>th</sup> century. (The Huntsman from Kurpfalz.)

Chanson populaire du 18<sup>me</sup> siècle.

Allegro.



Scale and common chord in C minor.

La gamme de Do mineur et son accord parfait de la tonique.



Interval exercises  
in the second position.

Seconds.

Exercices des intervalles  
différents dans la deuxième position.

Des Secondes.

12. 4 times - 4 fois

13. 4 times - 4 fois

14. 4 times - 4 fois

15. 4 times - 4 fois

16. 4 times - 4 fois

17. 6 times - 6 fois

18. 6 times - 6 fois

19. 4 times - 4 fois

20. 4 times - 4 fois

21. 4 times - 4 fois

\*) Place first finger on A and E string and in last bar on A and D string.

\*) Posez ici le premier doigt sur les cordes de La et Mi et dans la dernière mesure sur les cordes de La et Ré.

G major scale.

La gamme de Sol majeur.

22.

6 times - 6 fois

Common chord.

L'accord parfait

23.

24.

Thirds.

Des Tierces.

4 times - 4 fois

Seconds and Thirds.

Secondes et Tierces.

25.

26.

Fourths.

Des Quartes.

4 times - 4 fois

Thirds and Fourths.

Des Tierces et des Quartes.

28.

6 times - 6 fois

Fourths and Thirds.

Des Quartes et des Tierces.

29.

6 times - 6 fois

Fifths and Sixths.

Des Quintes et des Sixtes.

30.

4 times - 4 fois

Octaves.

Des Octaves.

31.

4 times - 4 fois

32. Moderato cantabile.

*dolce*  
*p*

*mf*  
*mf*  
*dim.*

*dolce*  
*p*

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings 1 and 4. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand includes a dynamic marking *f* and fingerings 1 and 4. The left hand accompaniment includes fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand includes a dynamic marking *p*. The left hand accompaniment includes the instruction *dimin.* and fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand includes fingerings 0, 2, 0, 2. The left hand accompaniment includes fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

**B major scale.**

At first slowly and without slurs!

**La gamme de Si bémol majeur.**

D'abord lentement et sans liaisons!

33.



**Seconds.**

**Des Secondes.**

34.



3 times  
3 fois

**Thirds.**

**Des Tierces.**

35.



3 times  
3 fois

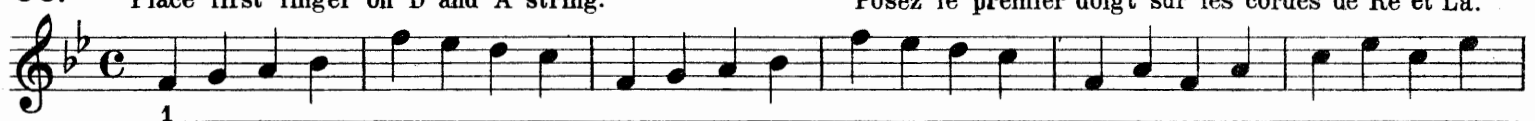
**Seconds and Thirds.**

Place first finger on D and A string.

**Des Secondes et des Tierces.**

Posez le premier doigt sur les cordes de Ré et La.

36.



**Thirds and Fourths.**

**Des Tierces et des Quartes.**

37.



**Fourths and Thirds.**

**Des Quartes et des Tierces.**

38.





39. Moderato.

Ries.

Seconds

Preparatory exercises N° 41.

Des Secondes

Exercices preparatoires pour N° 41.

40.

At first practise slowly and without slurs! Observe strictly to keep down fingers on notes underlined.

Travaillez l'exercice suivant d'abord lentement et sans liaisons, et laissez les doigts bien en place.

41.

Thirds.

Des Tierces.

42.

2 1 4 times 4 fois

43. wh.b. t.l'a. nut talon wh.b. t.l'a. Baillot.

2 1 1 1 1 1 1

44. Ries.

f 2 1 1

Baillot.

45.

Ries.

46.

Chords of all major and minor keys  
in the second position.\*)

Les Accords parfaits (de la tonique)  
de toutes les gammes majeures et mineures  
dans la deuxième position.\*)

In all chords leave down the fingers as long as possible, as marked through lines below the first chords.

Laissez toujours les doigts en place aussi longtemps que possible, comme c'est indiqué par les barres.

47.

The exercise consists of 12 staves, each representing a different key signature. Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff has a horizontal line below it, indicating that the fingers should be held down as long as possible. The second measure of each staff shows the continuation of the exercise. The keys are: C major, G major, D major, A major, E major, B major, C minor, F minor, D minor, G minor, A minor, and E minor. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Slurs are used to indicate groups of notes to be played together.

\*) As the chords are easier than several of the preceding exercises, they ought not to be practised after the study of N° 20 till 46 of this book, but either before or together with these exercises.

\*) Les accords parfaits sont plus faciles que plusieurs des exercices précédents; c'est pour cette raison que l'élève pourra les travailler avant ou en même temps que les exercices précédents.

## Change of position in slurred notes.

The pupil always remember the important rule given by Louis Spohr <sup>\*)</sup> „The last playing finger joins the two positions.“ In changing position this rule has to be followed.

The following Exercises should at first be practised in the examples given below: The semi quaver note should be distinctly audible.

Lateron the sliding finger must glide on the string so that a beautiful portamento <sup>\*\*)</sup> only is produced.

48.

Example of execution.

Example of execution.

Example of execution.

## Exercise of the change of position on the same tone and bowing.

In changing position upwards the last used finger is to be replaced quickly by the following finger. When changing position downwards the sliding finger should first move into its proper place in the first position, so that the tone is audible (see example below); lateron the sliding must be done so quickly that the semi-quaver note is not to be heard.

49.

The same exercise on all strings.  
Le même exercice sur toutes les cordes.

<sup>\*)</sup> Ludwig Spohr (1784-1859) was the founder and most important representative of the German school of violin playing. He was not only a great violinist of worlds reputation, but also a distinguished teacher, composer and conductor. His celebrated Violinschool is a work of remaining reputation and contains valuable instructions about the art of violin playing.

<sup>\*\*)</sup> Portamento (portamento di voce) means the close and even connection of notes, producing their mellow and singing character.

## Changement de position dans un seul coup d'archet.

Il est très utile que l'élève observe alors déjà une règle fort importante donnée par Louis Spohr: <sup>\*)</sup> C'est le dernier doigt placé qui amène d'une position à une autre.

Il faut que l'élève travaille les exercices suivants d'abord comme il est indiqué ci-dessous: la double-croche doit être entendue très clairement.

Lorsqu'on aura atteint une certaine habileté, il faudra laisser glisser le doigt au-dessus de la corde, de façon à ne faire entendre qu'un beau portamento. <sup>\*\*)</sup>

## Exercice du changement de position sur la même note dans un seul coup d'archet.

Quand on change la position pour monter dans une autre, il faut que le doigt employé le dernier soit vite poussé de sa place par le doigt suivant.

Quand on change la position pour descendre dans une autre, il faut qu'on entende d'abord clairement la note auxiliaire, comme c'est indiqué. Plus tard cette note doit se jouer de façon à n'être plus entendue.

<sup>\*)</sup> Louis Spohr (1784-1859) est le fondateur et à la fois le représentant le plus éminent l'enseignement du violon en Allemagne. Violiniste hors pair, il jouit aussi d'une réputation universelle de pédagogue, de compositeur et de chef d'orchestre. La méthode qui porte son nom est encore aujourd'hui reconnue de haute valeur et renferme en particulier nombre d'observations précieuses sur l'art du violon.

<sup>\*\*)</sup> Portamento veut dire „le porte voix“ voix, cequ'on obtient par la liaison profonde d'un son avec le son suivant.

All major and minor scales with changes in first and second position.

Toutes les gammes majeures et mineures, avec le changement de la seconde et de la première position.

50. 2<sup>nd</sup> position 1<sup>st</sup> pos. 2<sup>nd</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 2<sup>nd</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos.

2<sup>de</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 2<sup>de</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 2<sup>de</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

wh.b. t.l'a. l.h. mi. wh.b. t.l'a. 3 4 6 times - 6 fois 2 3

The musical score consists of 12 staves, each representing a different scale. The scales are arranged in pairs of major and minor keys. The first two staves are in C major and C minor. The next two are in G major and G minor. The following two are in D major and D minor. The last four staves are in E major, E minor, A major, and A minor. Each staff begins with a key signature and a common time signature. The notation includes ascending and descending lines with various fingering numbers (1-4) and accents. Above the first staff, there are labels for '2nd position' and '1st pos.' with arrows indicating the scale's range. A central instruction '6 times - 6 fois' is placed above the middle of the first staff. Small diagrams of the guitar fretboard are provided for each scale to show the starting position of the hand.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. Each staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and fingering numbers (1-4) above the notes. Below each staff is a small inset showing the corresponding chord voicings for the notes in the staff. The music is organized into measures, with repeat signs and double bar lines indicating the structure of the piece.



With broad strokes of forearm.

Avec de larges coups d'archet c'est à dire le grand détaché de l'avantbras.

51. Molto moderato.

David, Op. 45.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs with accents. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with dotted notes and rests.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a continuation of the sixteenth-note patterns, while the lower staff provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

The third system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The upper staff features a change in the melodic line, and the lower staff continues its accompaniment. Fingering numbers like '0' and '1' are visible above notes in the upper staff.

The fourth system shows further development of the musical themes. The upper staff has a triplet of sixteenth notes marked with a '3' below it, and a group of four notes marked with a '4' above it. The lower staff continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

The fifth system continues the piece with similar melodic and rhythmic elements. The upper staff has fingering numbers '1', '2', and '4' above notes. The lower staff maintains the accompaniment pattern.

The sixth system features a dynamic marking of *p* (piano). The upper staff has a more complex melodic line with many slurs and accents. The lower staff continues with its accompaniment.

The seventh system includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The upper staff has a very active melodic line with many slurs and accents. The lower staff continues with its accompaniment, ending with a final note.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with various accidentals. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a triplet of notes. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *cresc.* and *f* are present.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *p*, *f*, *dim.*, and *p* are present.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings of *cresc.* and *f* are present.

Double stoppings, occurring by keeping down the fingers in chords of second position.

Des doubles cordes qui résultent dans la deuxième position quand on laisse les doigts en place en jouant des accords parfaits.

52.

Put down first finger on G-and D-string and do not lift same throughout the exercise.

Mettez le premier doigt sur les cordes de Sol et de Ré et laissez-le posé pendant tout l'exercice.

The image displays a page of musical notation consisting of 12 staves. The first six staves are in the key of B-flat major (two flats), and the last six staves are in the key of C major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (1-4) and slurs. The piece concludes with a key signature change to C major and a final cadence.

Put down first finger on G-and D-string keeping it there until near the end of exercise.

Mettez le premier doigt sur les cordes de Sol et de Ré et laissez-le posé jusqu'à la dernière note de la troisième mesure avant la fin!

Thirds-double stoppings occurring by keeping down the fingers at diatonic succession of notes.

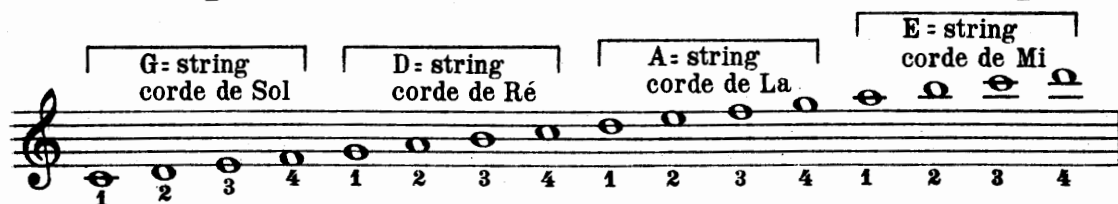
Des doubles-cordes en tierces qui se résultent dans la deuxième position lorsqu'on laisse les doigts posés en jouant une suite diatonique de sons.

53.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves. Each staff is divided into two parts: a melodic line and a chordal accompaniment. The melodic lines feature various rhythmic patterns and are annotated with fingerings (1, 2, 3) to guide the player. The chordal accompaniment consists of chords and arpeggios that support the melody. The key signature starts with one sharp (F#), changes to one flat (Bb) in the middle section, and returns to one sharp (F#) towards the end. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various musical symbols such as slurs and bar lines.

## The third position.

## La troisième position.



Moving from the first into the third position and backwards into the first.

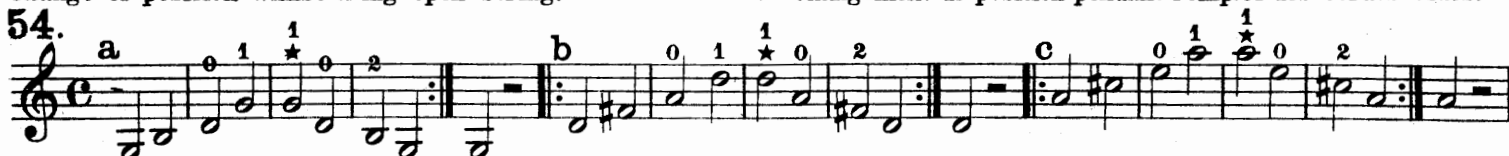
Le changement de la première position à la troisième et retour à la première.

Exercises for easing the thumb when changing the position.

Exercices pour la mobilité du pouce dans le changement de position.

Change of position whilst using open string.

Changement de position pendant l'emploi des cordes vides.



The hand is moved into the third position by bending the arm and brought back into the first position by stretching out the arm. The thumb must never press the neck of violin, as it will hinder the ease of changing position. Where this ★ is indicated, the thumb is to prepare the change by moving already into the first position whilst the first finger is still playing the third.

Par une flexion du bras au coude, la main sera amenée à la 3<sup>ème</sup> position, et par un allongement du bras la main sera ramenée à la première position. Le pouce se retire au signe indiqué ★, pendant que le premier doigt reste encore sur la corde dans la troisième position.



N° 1.



N° 2.

The pupil is to be reminded that the violin must only be held with the shoulder and left side of chin. Without the free position of the instrument as shown in figure N° 1 of first part correct changes of position are impossible.

When going into the third position the hand must be placed close to the body of violin (see figure N° 1). Likewise the thumb moves with the hand, and its proper place in the third position is between the first and second finger (see figure N° 1). When moving back into the first position, the thumb must go first whilst the other fingers still are in the third position (see figure N° 2).

The smooth execution of all changes of position depends chiefly on the easy moving of the thumb therefore the thumb-exercises are very important and should often be repeated. (The tight holding of violin by shoulder and chin is self understood).

Que l'élève se rappelle que l'on tient le violon uniquement avec l'épaule et l'os maxillaire. Un souple changement de position n'est guère possible sans une tenue libre. (Voir l'illustration N° 1 du premier volume.)

Dans le changement de la première position à la troisième, il faut que la main touche légèrement l'éclisse du violon. (Voir l'illustration N° 1.) Le pouce s'avance simultanément avec la main, il se trouve entre le premier et le second doigt. (Voir l'illustration N° 1.) En allant de la troisième à la première position, le pouce doit être retiré d'avance, pendant que les doigts se trouvent encore dans la troisième position. (Voir l'illustration N° 2.)

L'exécution souple de tous les changements de position dépend tout particulièrement de la mobilité du pouce. La tenue solide du violon par l'épaule et l'os maxillaire est supposée.

Ces exercices du pouce sont donc très importants et doivent être répétés très fréquemment.



55.

Exercise 55 consists of two staves of music. The first staff has two measures, each with a trill. The first measure is marked 'a' and the second 'b'. The second staff also has two measures, marked 'c' and 'd'. Fingerings are indicated by numbers 0-3. Trills are marked with a star symbol.

The more the hand moves away from saddle into higher positions the fingers are put more close together. This can already be noticed between first and second finger when playing a whole tone, the second finger easily being apt to play this tone too high. In exercise 56<sup>a</sup> which is to be practised on all strings the pupil observe the difference of space in first and third position. In exercises 56<sup>a</sup>, b, c and d care should be taken to play well in tune.

Plus on monte dans les positions, plus les doigts doivent être serrés l'un contre l'autre. Ce raccourcissement est très surprenant sur le ton entier du premier au second doigt dans la troisième position. Le second doigt jouera ce ton fréquemment trop haut. En travaillant l'exercice N<sup>o</sup> 56<sup>a</sup>, qui sera étudié sur toutes les cordes, il faut que l'élève fasse attention à la différence de la distance dans la première et dans la troisième position. Dans le travail des exercices 56<sup>a</sup>, b, c, et d prenez tout particulièrement garde de jouer juste.

N<sup>o</sup> 56<sup>a</sup> should also be practised on the other three strings.

Travaillez aussi le N<sup>o</sup> 56<sup>a</sup> sur toutes les autres cordes.

56. a

Exercise 56 consists of four staves labeled a, b, c, and d. Each staff contains a sequence of notes with fingerings. Above each staff, it says '6 times - 6 fois'.

57.

Exercise 57 is a single staff of music showing a G major scale in the third position. It includes fingerings and slurs.

The G major scale in the third position.

La gamme de sol majeur dans la troisième position.

Exercise 57, showing a G major scale in the third position. It includes fingerings and slurs.

To be practised quicker lateron, two respectively four notes joined. etc. Travaillez-la ensuite plus vite, en liant d'abord deux notes et ensuite quatre.

Common chord and C major chord second inversion on G.

L'accord parfait et l'accord de quarte et sixte de sol majeur.

The first finger on D and A string may remain down throughout exercise.

Mettez le premier doigt sur les cordes de ré et de la et laissez-le posé jusqu' à la fin.

Exercise 57, showing a G major scale in the third position. It includes fingerings and slurs.

58.

Exercise 58 is a single staff of music showing a G major scale in the third position. It includes fingerings and slurs.

### Change of position

at open string by using the first finger twice.

### Le changement de position

pendant que l'on joue sur une corde vide et par le double emploi du premier doigt.

Preparatory exercises.

Exercices préparatoires.

59.

a

b

### Change of position

by using third the second and also the third finger.

### Le changement de position

par le double emploi du second et du troisième doigt.

60.

a

b

In all these exercises it must be conscientiously observed that at this mark **★** the thumb moves backward, whilst the fingers are still playing in the third position (see figure N<sup>o</sup> 2). Whilst changing position the shifting finger must not come away from string but must glide up and downwards on the string with light pressure.

Au cours de l'étude de tous ces exercices, il faut que l'élève retire chaque fois consciencieusement le pouce quand c'est indiqué par le **★**, pendant que les doigts se trouvent encore dans la troisième position. (Voir l'illustration N<sup>o</sup> 2). Le doigt qui change de position ne doit pas quitter la corde pendant le changement de position, il doit plus tôt glisser sur la corde avec un certain appui.

61.

a

b

62.

a

b

63.

a

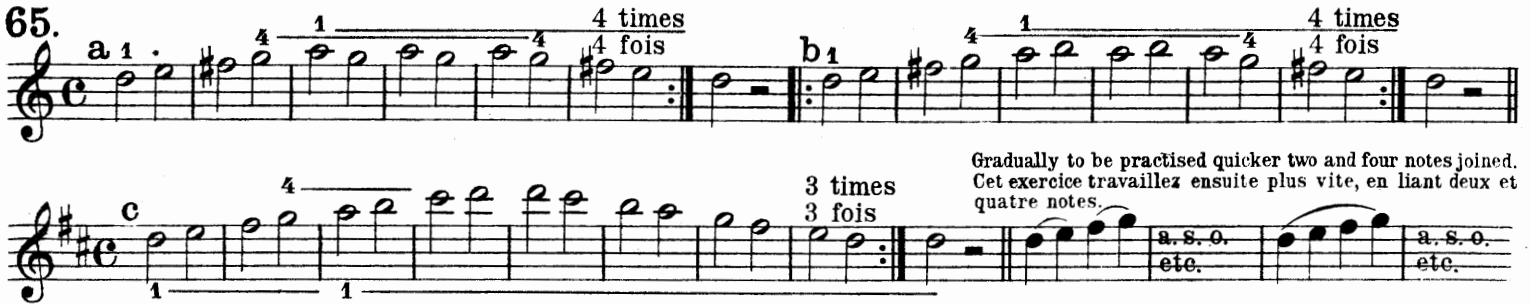
b



64. 

Practise the chords of N<sup>o</sup> 59-64 also with two and later on four notes joined.  
 Travaillez les accords parfaits. N<sup>o</sup> 59 à 64 de même avec deux, plus tard avec quatre notes sur un coup d'archet.



65. 

Gradually to be practised quicker two and four notes joined. Cet exercice travaillez ensuite plus vite, en liant deux et quatre notes.

**Common chord and G major chord second inversion on D.**

Keep first finger down on A and E string throughout exercise.

**L'accord parfait et l'accord de quarte et sixte de ré majeur.**

Placez le premier doigt sur les cordes de la et de mi et laissez-le posé pendant tout l'exercice.



**Common chord and F major chord second inversion on C.**

Put first finger on G and D string, keeping it there throughout exercise.

**L'accord parfait et l'accord de quarte et sixte de do majeur.**

Posez le premier doigt sur la corde de Sol et Ré et laissez le doigt sur les cordes pendant tout l'exercice.



Thirds.

Des Tierces.

Two staves of music. The first staff is marked with a forte 'f' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes, with fingerings '1' indicated below the notes.

Fourths.

Des Quartes.

Two staves of music. The first staff is marked with a forte 'f' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes, with fingerings '1' indicated below the notes.

Thirds and Fourths.

Des Tierces et des Quartes.

One staff of music marked with a forte 'f' dynamic. It contains a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below.

Fourths and Thirds.

Des Quartes et des Tierces.

One staff of music marked with a forte 'f' dynamic. It contains a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below.

67 Scale of C minor.

La gamme de do mineur.

One staff of music marked with a forte 'f' dynamic. It shows the scale of C minor with fingerings '1' and '2' indicated below. Below the staff are four groups of fingerings: 'wh. b. u. h. / t. l' a. m. s.', 'wh. b. l. h. / t. l' a. m. i.', 'wh. b. u. h. / t. l' a. m. s.', and 'wh. b. l. h. / t. l' a. m. i.'. The text '6 times - 6 fois' is written above the right side of the staff.

Scale of G minor, common chord and C minor chord second inversion on G.

La gamme de sol mineur, son accord parfait et son accord de quarte et de sixte.

One staff of music marked with a forte 'f' dynamic. It shows the scale of G minor with fingerings '1' and '2' indicated below. The text '3' is written above the right side of the staff.

Put first finger on two strings.

Posez le premier doigt sur deux cordes.

Two staves of music marked with a forte 'f' dynamic. The first staff is marked with a 'C 1' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below.

Two staves of music marked with a forte 'f' dynamic. The first staff is marked with a 'C 1' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below. The text '4 times - 4 fois' is written above the right side of the staff.

Two staves of music marked with a forte 'f' dynamic. The first staff is marked with a 'C 1' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below. The text '4 times - 4 fois' is written above the right side of the staff.

Two staves of music marked with a forte 'f' dynamic. The first staff is marked with a 'C 1' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below. The text '4 times - 4 fois' is written above the right side of the staff.

Two staves of music marked with a forte 'f' dynamic. The first staff is marked with a 'C 1' dynamic. Both staves contain a sequence of eighth notes with fingerings '1' and '2' indicated below. The text '4 times - 4 fois' is written above the right side of the staff.

## Change of position

on open string with slurred notes. Free entering of finger in the new position.

The pupil is again reminded that at each change of position the arm is to lead the hand from one into another position.

69

Exercise 69 consists of six staves of music in C major, each starting with a different finger (1-4) and showing various fingerings and slurs for position changes. The exercises are labeled 'a' through 'f'.

## Le changement de position

31

pendant que l'on joue sur une corde vide avec des sons liés. La placement libre des doigts dans la nouvelle position.

Rappeler à l'élève que la main doit être amenée d'une position à l'autre par un mouvement de tout le bras.

## Change of position in scales

### Change of position from one tone to a semi-tone above.

In the following exercises it is to be observed that in changing position the last used finger is not taken up too soon; whilst moving upwards the first finger quickly shifts the second one away from its place on the string. The exercises should first be practised as given in the top line, the semi-quaver note distinctly being audible.\*) Afterwards the first finger quickly and smoothly glides on the string so that no other note is heard during change of position.

70

Exercise 70 consists of two systems of two staves each, showing scales with position changes. The exercises are labeled 'a' through 'd'.

## Le changement de position dans des Successions diatoniques.

### Le changement de position sur un demi-ton.

Dans les exercices suivants, prenez garde à ne pas lever trop tôt le doigt employé le dernier avant le changement; quand on change la position pour monter dans une autre, il faut que le premier doigt serre vite le second doigt de la corde. Etudiez ces exercices d'abord comme c'est indiqué sur la première ligne; laissez bien entendre la double croche\*) Il faudra cependant que l'élève arrive plus tard à glisser le premier doigt d'une manière imperceptible, de façon à ne faire entendre aucun autre ton.

\*) Care should be taken that the first finger, playing the semi-quaver note, is not taken up in the following bar.

\*) Faites attention dans la mesure suivante de ne pas lever le premier doigt qui a joué la double croche.

Change of position at a half tone  
with slurred notes.

Le changement de position sur un  
demi-ton avec des notes liées.

71.

Change of position at a whole tone.

Le changement de position sur un ton.

72.

Practise this exercise also on E and G string.

Etudiez le même exercice sur les cordes de mi et sol.

Change of position at a whole tone  
with slurred notes.

Le changement de position sur un ton  
avec des notes liées.

73.

This exercise should also be practised in the same manner  
on A and E string.

L'élève devra étudier cet exercice de demi-tons également  
sur les cordes de la et mi.

74.

75.

# Scale and chords (arpeggi) on one string.

The first harmonic notes.

# Des gammes sur une seule corde. 38

Les premiers sons harmoniques.



If the fourth finger on the D string in third position is moved half a tone higher from C sharp to D, the fourth finger rests exactly in the middle of string (from saddle to bridge). At this point the harmonic tone will sound if the finger touches the string lightly. No other fingers must remain on the string. This harmonic tone forms the octave of open string and can be played on all four strings.

Quand on avance sur la corde de ré avec le quatrième doigt un demi-ton du do dièze dans la troisième position, ce doigt sera placé juste au milieu de la corde vibrante. A cet endroit, il se produit un son harmonique, si ce doigt est posé très légèrement sur la corde, supposé que tous les autres doigts ne touchent pas cette corde en ce moment-là. Il va de soi que l'on peut jouer des sons harmoniques analogues sur toutes les autres cordes.



## Minor Scales on one string.

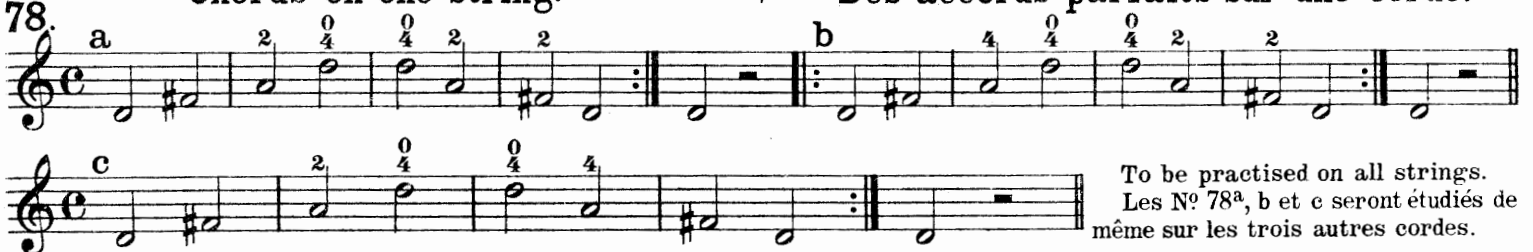
## Des gammes mineures sur une corde.



These scales should also be practised with two or four notes joined.  
Travaillez ces gammes de même avec deux et quatre notes liées.

## Chords on one string.

## Des accords parfaits sur une corde.



To be practised on all strings.  
Les N<sup>o</sup> 78<sup>a</sup>, b et c seront étudiés de même sur les trois autres cordes.

## Minor chords in slurred notes.

## Des accords parfaits mineurs et des accords de quarte et de sixte avec des notes liées.



Also to be practised on all strings.  
Sur toutes les cordes.

To be practised on all strings.  
Sur toutes les cordes.



Chords (arpeggi) in all keys.

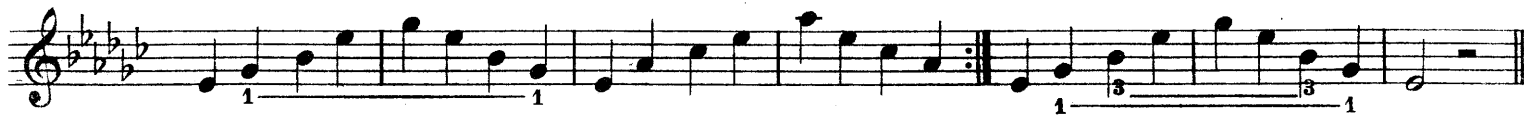
Keep down fingers on notes as long as possible. Sometimes the first finger can be placed on two strings and stay there as long as possible.

Des accords parfaits et des accords de quarte et de sixte dans tous les tons.

Faites de nouveau attention de laisser les doigts posés aussi longtemps que possible pendant tous les accords. Souvent il arrive que l'on peut mettre le premier doigt sur deux cordes et l'y laisser sur place quelque temps.

82.

The musical score for exercise 82 consists of 12 staves, each representing a different key signature. The exercises are numbered 1 through 12, with the numbers placed above the staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation features arpeggiated chords, primarily using quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Many exercises include repeat signs (double bar lines with dots) at the end of the first phrase. The keys progress from C major (Exercise 1) through various major and minor keys, ending with D minor (Exercise 12).



Pieces.

Des Morceaux.

In this melodious exercise the change of bow should be smoothly executed at the point of bow and specially near the nut. (See page 94 of third book first volume.)

Pendant le travail de cet exercice melodique, faites attention à la souplesse du changement de l'archet à la pointe et particulièrement au talon. (Voir page 94 dans le troisième cahier du premier volume.)

83. Andante.

de Bériot.

The musical score for exercise 83, 'Andante' by Bériot, is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The first staff of each system contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'cantabile', 'l.h. m.i.', and 'wh.b.-t.la'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



Moderato.

de Bériot\*)

84.

wh. b.  
t. Pa

simile 2

\*) Charles de Bériot (1802-1870) was a celebrated Belgian violinist, teacher and composer. Although his numerous compositions are not much played at concerts nowadays, they still are most valuable for the purpose of study.

\*) Charles de Bériot (1802-1870), violiniste belge très célèbre à son époque, fut aussi un chef d'école et un compositeur pour le violon de grande renommée. Ce pendant, ses nombreuses oeuvres pour violon ne sont plus guère exécutées au concert, tandis qu'elles gardent partout leur valeur comme d'oeuvres d'étude.

Baiffot.

85. Risoluto.

wh. b.  
t. l'a.

wh. b.  
point t. l'a.

Ries.

86. Allegro vivo.

Ries.

87. Moderato.

wh. b. u. h. wh. b. l. h. wh. b.  
t. l'a m. s. t. l'a m. i. t. l'a

At first to be practised with whole bow strokes afterwards quicker with the lower half of bow.

A étudier d'abord lentement avec tout l'archet; ensuite plus vite avec la moitié inférieure de l'archet.

88a. Moderato.

Ries.

The triplets to be practised detached at first, upper and lower half of bow alternatively.

Travaillez les triolets d'abord sans liaison, en prenant alternativement la partie supérieure et la partie inférieure.

88b

de Bériot

The semi-quaver notes at first to be practised detached.

Les doubles-croches doivent être exercé d'abord sans liaison.

88c

de Bériot.

89. Andantino grazioso.

de Bériot.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in 3/4 time and begins with a *dolce* marking and a *p* dynamic. It features a steady eighth-note accompaniment with occasional triplets and slurs. The violin part is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. Performance instructions include *nut talon* (fingerings) and *V* (bowings). Dynamics range from *p* to *f*. The score concludes with a double bar line.

## Change of position in slurred notes.

For these exercises the same instructions are to be followed as given on page 17.

"The last playing finger joins the two positions." This important rule must be remembered and observed by the player at each change of position.

The arm is always leading hand and fingers into the new position, and the last playing finger on the finger-board executes the connection of two positions.

## Le changement de position avec un coup d'archet.

Pensez aux instructions qui ont été données à l'occasion du changement de la première à la seconde position: (Voir page 17 de ce cahier.)

„Le doigt qui a été posé le dernier exécute la liaison entre deux positions." Cette règle importante joue un grand rôle au cours des exercices subséquents, il faut le rappeler sans cesse à l'élève.

C'est le bras qui conduit la main d'une position à l'autre.

90.

Change of position on one and same ton;  
at the beginning the connecting semi-quaver note should  
be distinctly audible.

Le changement de position sur le même ton;  
faites bien entendre, au commencement, la double-croche  
indiquée.

91.

All major and minor scales with changes of first second and third position.

Toutes les gammes majeures et mineures avec changements de la première, à la 2<sup>me</sup> et à la 3<sup>me</sup> position.

92. wh. b. t. Pa. l. h. m. i.

The score consists of 12 staves of music, each representing a different scale. The scales are:
 

- Staff 1: C major (1st position)
- Staff 2: C major (2nd position)
- Staff 3: C major (3rd position)
- Staff 4: G major (1st position)
- Staff 5: G major (2nd position)
- Staff 6: G major (3rd position)
- Staff 7: D major (1st position)
- Staff 8: D major (2nd position)
- Staff 9: D major (3rd position)
- Staff 10: A major (1st position)
- Staff 11: A major (2nd position)
- Staff 12: A major (3rd position)

 Each staff includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature. The notation includes notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Breath marks (wh. b. t. Pa.) are placed above notes in the first and last measures of each scale. The left hand (l. h. m. i.) is indicated by a vertical line on the right side of the staves.

second pos. - 2<sup>me</sup> pos. .... third p. 3<sup>me</sup> p. second pos. - 2<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> p.



This page contains ten staves of musical notation for guitar, likely for a piece in E major or C# minor. The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various rhythmic values. Each staff is accompanied by a fretboard diagram showing the fingerings for the notes. The diagrams are labeled with numbers 1 through 4, representing the fingers. Some diagrams also include a '3' for a triplet. The music is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning and end of sections. The key signature is E major (one sharp) or C# minor (three sharps). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

second pos. - 2<sup>me</sup> pos. .... third p. 3<sup>me</sup> p.  
third p. 3<sup>me</sup> p. second pos. - 2<sup>me</sup> pos. ....



**Double-stoppings in thirds**  
occurring through keeping down the fingers.

**Des doubles-cordes en tierces**  
qui résultent lors qu'on laisse les doigts posés sur les cordes.

93.

Supplementary to this school and for further practice in the third position the following works are recommended:

Studies by Franz Wohlfahrt Op. 45, II. book, new edition by Hans Benda, and also Studies by Franz Wohlfahrt Op. 74, II. book, new edition by Heinrich Malz.

O. Sevčik Op. 7. Preparatory exercises for the Shake (Trill) very useful and important for the study of all higher positions.

Je recommande comme supplément de cette Méthode de Violon pour l'étude intensive de la troisième position:

Les Études par Fr. Wohlfahrt Op. 45, II<sup>nd</sup> cahier, nouvelle édition par Jean Benda, et les Études par Fr. Wohlfahrt Op. 74, II<sup>nd</sup> cahier nouvelle édition par Henri Malz.

O. Sevčik Op. 7, exercices pour le trille, II<sup>nd</sup> cahier, très utile et important pour l'étude de toutes les positions supérieures.

# Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

## Violon-School

With application of exercises of  
old known masters

### FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.  
Book I. II. III. IV.

EDITION

HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

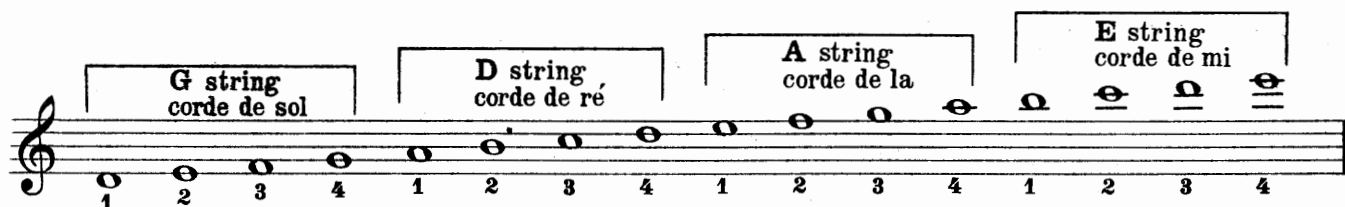


VOLUME II.  
Second Book.

DEUXIÈME VOLUME.  
Deuxième cahier.

The fourth position.

La quatrième position.



Moving from first into fourth position and back again into the first position.

Passages de la première à la quatrième position et retour à la première position.

94.



The hand must move into the new position quickly and decidedly, almost thrown by a swift swing of the arm, avoiding slow and hesitating gliding over the string. The second and third bar of exercises 94 a, b, c and d have to be repeated until a pure intonation has been attained. The finger, whilst executing the change of position, must not be taken up from string.

Care should be taken to let the thumb glide back into the first position at the mark ★, whilst the first finger still remains on its note of the fourth position. (Compare illustration N° 2 page 26.)

Le passage de la main à sa nouvelle position ne doit pas s'effectuer en faisant glisser les doigts le long de la corde en tâtonnant, mais au contraire, par une impulsion rapide et hardie du bras; la main doit, pour ainsi dire, être projetée dans la nouvelle position. La deuxième et la troisième mesure des exercices 94 a, b, c et d doivent être répétés jusqu'à ce que l'on arrive à une intonation pure et sûre. Le doigt qui change de position ne doit pas quitter la corde.

On observera qu'au signe ★ le pouce glisse de nouveau en première position tandis que le premier doigt se trouve encore sur la note de la quatrième position. (Comparez le diagramme N° 2, page 26.)



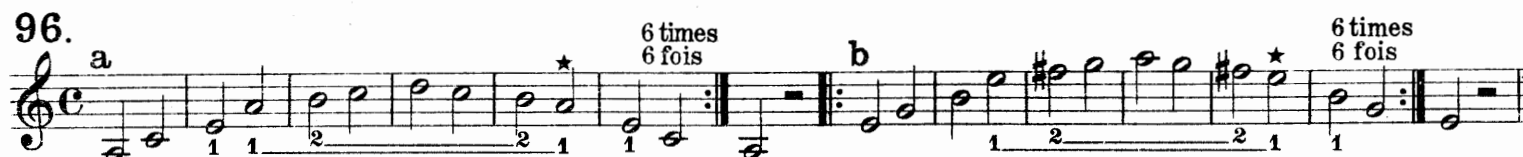
Change of position by using twice the first finger.

Changement de position en employant deux fois de premier doigt.

95.



96.



97. **c** **d**

6 times 6 fois

6 times 6 fois

**a** **b**

6 times 6 fois

6 times 6 fois

**c** **d**

6 times 6 fois

6 times 6 fois

98. **a** **b**

repeat several times  
répétez plusieurs fois

4 times 4 fois

4 times 4 fois

**c** **d**

4 times 4 fois

4 times 4 fois

99. **a** **b**

repeat several times  
répétez plusieurs fois

4 times 4 fois

4 times 4 fois

**c** **d**

6 times 6 fois

4 times 4 fois

100. **a** **b**

3 times 3 fois

3 times 3 fois

**c** **d**

3 times 3 fois

3 times 3 fois

Change of position by using  
twice the second finger.

Changement de position en se servant  
deux fois du second doigt.

101. **a** **b**

c

d

102.

a

b

c

d

103.

a

b

c

d

Change of position by using twice the third finger.

Changement de position en se servant deux fois du troisième doigt.

104.

Change of position by using twice the fourth finger.\*)

Changement de position en se servant deux fois du quatrième doigt.\*)

105.

\*) Changing position by using the fourth finger twice will occur rarely; however it should all the same be practised preparatory to the future study of double stoppings, for instance:



\*) On se servira rarement deux fois du quatrième doigt pour le changement de position. Malgré cela, il en faut faire l'étude comme préparation aux doubles-cordes, par exemple:





Change of position by using a different finger.

Changement de position en employant deux doigts différents.

106.

Exercise 106 consists of two parts, a and b, written on a single staff. Part a is in C major and contains two measures of eighth notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1. Part b is in D major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1. Both parts include double bar lines and repeat signs. Below each part is a small diagram showing the finger placement on the strings.

The same exercise with another fingering.  
Le même exercice avec un autre doigté.  
4<sup>th</sup> position  
4<sup>me</sup> pos.

Exercise 106 continues with parts c and d. Part c is in C major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 1, 3, 1, 3, 1. Part d is in D major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 2, 4, 3, 4, 2. Both parts include double bar lines and repeat signs. Below each part is a small diagram showing the finger placement on the strings.

107.

Exercise 107 consists of two parts, a and b, written on a single staff. Part a is in B-flat major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 1, 2, 1, 2, 1. Part b is in C major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 2, 4, 3, 4, 2. Both parts include double bar lines and repeat signs. Below each part is a small diagram showing the finger placement on the strings.

108.

Exercise 108 consists of two parts, a and b, written on a single staff. Part a is in C major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 1, 2, 1, 2, 1. Part b is in D major and contains two measures of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3. Both parts include double bar lines and repeat signs. Below each part is a small diagram showing the finger placement on the strings.

The same exercise with a different change of position.  
Le même exercice avec un autre changement de position.

Exercise 108 continues with parts c and d, written on a single staff. Part c is in C major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 2, 4, 3, 1, 3, 4, 2. Part d is in D major and contains two measures of eighth notes with fingerings 3, 4, 2, 3, 1, 3, 4, 2. Both parts include double bar lines and repeat signs. Below each part is a small diagram showing the finger placement on the strings.

109.

Exercise 109 is a single continuous line on a staff, containing two measures of eighth notes with fingerings 2, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 2. It includes double bar lines and repeat signs. Below the staff is a small diagram showing the finger placement on the strings.

110.

Exercise 110 is a single continuous line on a staff, containing two measures of eighth notes with fingerings 4, 3, 2, 2, 3, 4, 4, 3, 2. It includes double bar lines and repeat signs. Below the staff is a small diagram showing the finger placement on the strings.

111.

Exercise 111 is a single continuous line on a staff, containing two measures of eighth notes with fingerings 4, 2, 2, 4, 4, 2, 2, 4. It includes double bar lines and repeat signs. Below the staff is a small diagram showing the finger placement on the strings.

Scales and intervals in the  
fourth positions.

Gammes et Intervalles à la  
quatrième position.

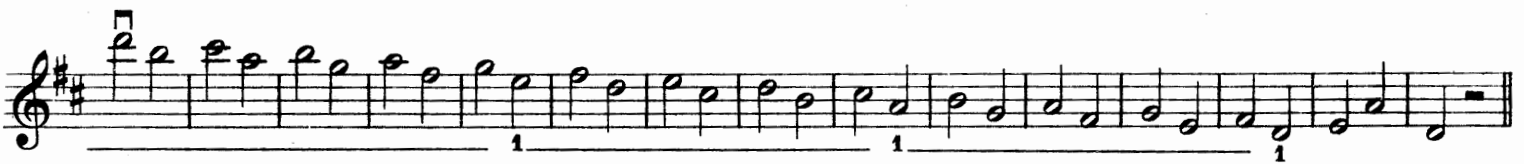
112.



Thirds.

Tierces.

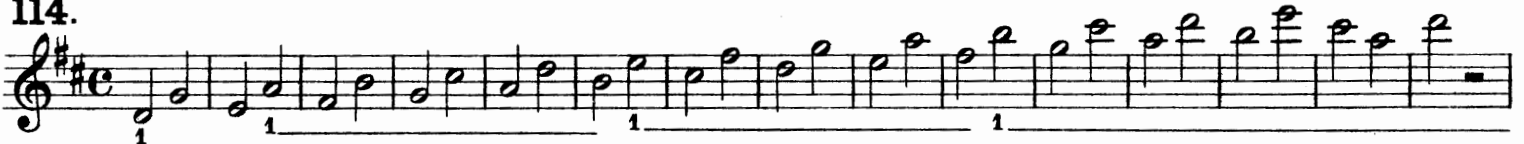
113.



Fourths.

Quartes.

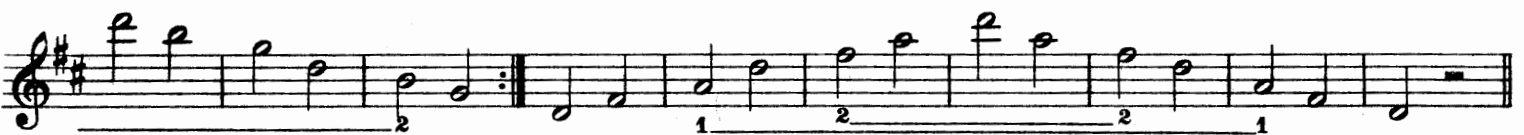
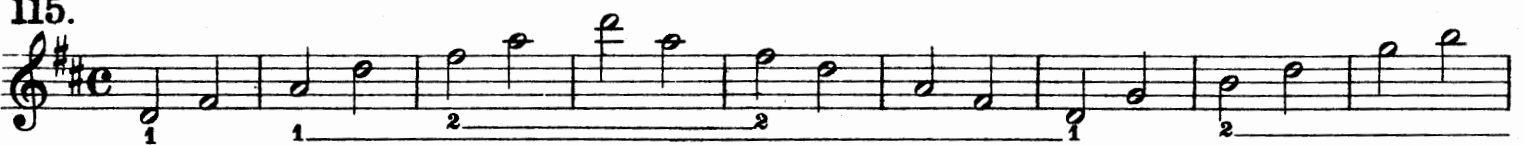
114.



Major chords.

Accords majeurs.

115.



Minor chords.

Accords mineurs.

116.



Sixths.

Sixtes.

117.

Sevenths and Octaves.

Septièmes et Octaves.

118.

E flat major scale.

Gamme en mi bémol majeur.

119.

Thirds.

Tierces.

120.

Major chords.

Accords majeurs.

121.

Minor chords.

Accords mineurs.

122.

Sixths.

Sixtes.

123.

Exercise 123 consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains a sequence of sixths (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F, F-G, G-A) with a fingering of 2 under the first G and 4-4 under the last two notes. The second staff contains a sequence of sixtes (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F, F-G, G-A) with a fingering of 1-1 under the last two notes.

Sevenths and Octaves.

Septièmes et Octaves.

124.

Exercise 124 consists of two staves of music in G major. The first staff contains a sequence of sevenths (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F, F-G, G-A) with a fingering of 1-1, 2-2, 3-3, 4-4, 1-1, 2-2, 3-3, 4-4, 1-1. The second staff contains a sequence of octaves (G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, E-F, F-G, G-A) with a fingering of 1-4, 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, 4-3, 3-2, 2-1.

Change of position by using a different finger on one and same tone.

Changement de position en employant deux doigts differents pour la même note.

125.

Exercise 125 is in 3/2 time and G major. It is divided into four parts: a, b, c, and d. Each part shows a sequence of notes with a star marking a specific note. Part a shows a sequence of notes with a star on the second G, and a diagram below showing the first finger on the first G. Part b shows a sequence of notes with a star on the second G, and a diagram below showing the first finger on the second G. Part c shows a sequence of notes with a star on the second G, and a diagram below showing the first finger on the first G. Part d shows a sequence of notes with a star on the second G, and a diagram below showing the first finger on the second G.

126.

Exercise 126 is in 3/4 time and G major. It is divided into four parts: a, b, c, and d. Each part shows a sequence of notes with a slur over the first three notes and a repeat sign. Part a has a fingering of 0-2-4, 1-1, 4. Part b has a fingering of 4-1-1, 4. Part c has a fingering of 0-4-1, 1-4. Part d has a fingering of 4-1-1, 4. Each part is repeated 6 times (6 fois).

All major and minor scales changing in the second and fourth position.

Toutes les gammes majeures et mineures avec changement de la seconde et quatrième position.

128.

The exercise consists of ten staves of music. Each staff begins with a scale in a specific key and position, followed by a double bar line and a second scale. The scales are: 1. Major, 2nd position; 2. Major, 4th position; 3. Major, 2nd position; 4. Major, 4th position; 5. Minor, 2nd position; 6. Minor, 4th position; 7. Minor, 2nd position; 8. Minor, 4th position; 9. Major, 2nd position; 10. Major, 4th position. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Hand positions are labeled as 'wh.b. t.l'a.' (whole bar, top left) and 'l.h. m.i.' (left hand, middle). A 'changement enharm.' (enharmonic change) is noted above the 7th staff. Small diagrams of the guitar fretboard are provided for each scale.

Change of position  
in slurred notes.

Changement de position  
sur notes liées.

129. a b c

130. a b c

131. a b c

132. a b c

133. a b

\*) The partly unusual fingerings should be adapted for the purpose of good exercise, although it would be easier and more comfortable in exercise N° 129<sup>a</sup>, if at the note a the fourth finger would move back into the first position.

\*) Les doigtés qui sont parfois „peu commodes“ doivent être utilisés comme exercice. Au N° 129<sup>a</sup> on aurait plus de facilité à reculer en première position si le quatrième doigt commençait son mouvement de recul déjà avec la note „a“.

134.

keep down first finger on two strings  
laissez le premier doigt sur deux cordes!

a

b

Little studies in the  
fourth position.

Petites Etudes à la  
quatrième position.

135.

136.

137.

Ries.



## 138. Allegro con fuoco.

Ries.

Violin score for Op. 138, Allegro con fuoco by Ries. The piece is in G major and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic and a series of sixteenth-note patterns. The second and third staves continue these patterns with various fingering indications (1, 2, 3, 4). The fourth and fifth staves conclude the piece with similar rhythmic motifs.

At first to be practised in a moderate tempo with throwing bow strokes between nut and middle; later on quicker with springing bow. (near middle.)

A travailler d'abord lentement „jeté“ (entre talon et milieu); puis plus vite en sautillé. (au milieu)

## 139. Allegro agitato.

David.

Violin score for Op. 139, Allegro agitato by David. The piece is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic and a series of sixteenth-note patterns. The second and third systems continue these patterns with various fingering indications (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (sf). The fourth system concludes the piece with similar rhythmic motifs.

140. Largo con brio. *whole bow*  
*tout l'archet*

Ries.

1 3 1 4 1 3 1 4 3 1

1 3

2 1 2 1 3 1 1

141. Allegro marcato. *hammered*  
*martelé*

Ries.

1 1 1 1 3 1 2 2 1

1 1 1 2 1

2 1 3 3 1 3 3

1 2 2 1 2 2 1 1 1 1

1 1 4 1 1 1 1 1 1 1 1

## 142.

Ries.

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 2 2 3 3 4

1 3 1 3 1 1 1 1

143. Andantino.

point wh. b.  
pointe t. l'a.

point wh. b.  
pointe t. l'a.

point de Bériot.  
pointe

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The time signature is 3/4. The word "dolce" is written below both staves. Above the upper staff, there are fingerings: a "2" above the first measure, "pointe" above the second measure, "3" above the third measure, and "2" above the fourth measure. Above the lower staff, there are fingerings: "2" above the first measure, "4" above the second measure, and "2" above the third measure. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of two staves with the same key signature and time signature. Above the upper staff, there are fingerings: "pointe" above the first measure, "pointe" above the second measure, and "pointe" above the third measure. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of two staves with the same key signature and time signature. Above the upper staff, there are fingerings: "pointe" above the first measure, "pointe" above the second measure, and "wh. b. t. l'a." above the third measure. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, continuing from the third system. It consists of two staves with the same key signature and time signature. Above the upper staff, there are fingerings: "pointe" above the first measure, "pointe" above the second measure, and "pointe" above the third measure. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, continuing from the fourth system. It consists of two staves with the same key signature and time signature. The system ends with a double bar line.

Sixth system of musical notation, continuing from the fifth system. It consists of two staves with the same key signature and time signature. The system ends with a double bar line.

Seventh system of musical notation, continuing from the sixth system. It consists of two staves with the same key signature and time signature. The system ends with a double bar line.

144. Allegro.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system includes a *vac* marking in the bass staff. The second system features a *vac* marking and a first ending bracket. The third system has piano (*p*) dynamics. The fourth system continues with piano dynamics. The fifth system includes a crescendo (*cresc.*) marking, a forte (*f*) dynamic, and a *vac* marking. The sixth system features a trill (*tr*) in the treble staff and a *vac* marking. The seventh system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Allegro moderato.

145.

wh. b. beaucoup d'a. point pointe

*f brillante*

*f*

wh. b. t.l'a. point pointe

wh. b. beaucoup d'a. point pointe

*p dolce*

*p*

wh. b. beaucoup d'a. point pointe

*p dolce*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

146. Allegro moderato. 4. pos. 4<sup>me</sup> pos.

de Bériot.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 1, 1). A *mf* dynamic marking is present in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble line continues with slurs and fingerings. A piano (*p*) dynamic marking appears in the treble staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes. A *p* dynamic marking is also present in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble line features a melodic phrase with slurs and fingerings. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the bass staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble line has a melodic line with slurs and fingerings. A piano (*p*) dynamic marking is present in the treble staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes. A *p* dynamic marking is also present in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble line features a melodic phrase with slurs and fingerings. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in the bass staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes.

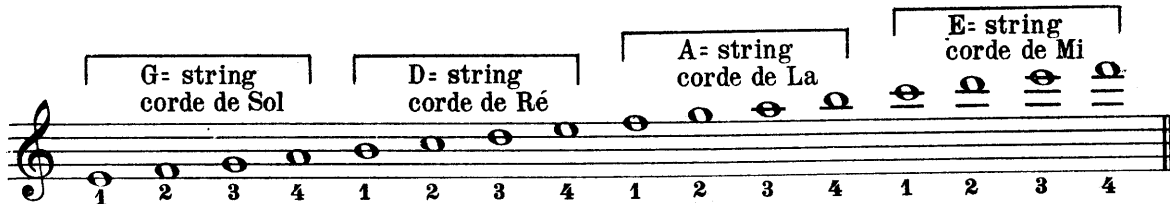
Sixth system of musical notation. The treble line has a melodic line with slurs and fingerings. A piano (*p*) dynamic marking is present in the treble staff. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes. A *f* dynamic marking is also present in the bass staff.

Seventh system of musical notation. The treble line features a melodic phrase with slurs and fingerings. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes. A *f* dynamic marking is present in the bass staff.



## The fifth position.

## La cinquième position.



The fingering of the fifth position on the three lower strings corresponds with that of the first position. It differs however on the E string.

### Moving from the third into the fifth position and back again into the third position.

When moving from third to fifth position bring the whole arm right forward towards the E string and bend the wrist. The thumb is to prepare this movement of the arm so that the change of position can be executed smoothly on the fingerboard.

### Change of position from the third into the fifth position and back again, using the first finger twice.

147.

6 times - 6 fois

6 times - 6 fois

6 times - 6 fois

6 times - 6 fois

In the fifth position the thumb must rest under the neck of violin in an almost level position (See illustr. N° 3). This position of the thumb must already be prepared during the last note in the third position (See illustr. N° 4); when moving back from fifth to third position the thumb, when playing the last note in the fifth position, must endeavour to regain its erect position on the neck of violin. Observe carefully this important action of the thumb when studying the exercises N° 147-153. At the mark ★ turn the thumb (illustr. N° 4). Altogether the player should always remember that a smooth change of position depends on the ease of thumb and the action of the whole arm. In all positions the hand must always be kept as far as possible parallel to the fingerboard (See illustr. N° 3). The knuckles of the hand lie as nearly parallel as possible to the strings.

Les doigtés de la cinquième position correspondent, sur les trois cordes inférieures aux doigtés de la première position.

### Passages de la troisième à la cinquième position et retour à la troisième position.

Le changement de la troisième à la cinquième position s'effectue par un fléchissement de l'avant-bras accompagné d'un énergique mouvement rotatoire à droite de l'arrière-bras. C'est le pouce qui doit préparer ce mouvement rotatoire, afin que le doigt, dirigé par la main sur sa nouvelle position, puisse accomplir sans effort le changement de position sur la touche.

### Passages de la troisième à la cinquième position et retour à la troisième position en se servant deux fois du premier doigt.

A la cinquième position, le pouce est placé presque horizontalement sous le manche du violon (voir illustration N° 3). Le pouce doit déjà se préparer à prendre cette position - ci tout en jouant la dernière note de la troisième position (voir illustration N° 4); lorsqu'on revient de la cinquième à la troisième position, le pouce doit s'efforcer de se replacer verticalement sur le manche du violon déjà pendant qu'on joue la dernière note de la cinquième position. Ce mouvement du pouce est de grande importance et il faut observer en étudiant les exercices de N° 147 à 153, à ce qu'il soit bien exécuté. Au signe „★“ tournez le pouce (illustration N° 4). Le violoniste doit du reste toujours se souvenir que pour effectuer sans peine les changements de position il faut que le jeu du pouce soit entièrement libre et que le bras entier participe au mouvement. Dans toutes les positions, il faut que la main soit, autant que possible, parallèle avec la touche (voir illustration N° 3).



N° 3.



N° 4.



Change of position  
(1<sup>st</sup>, 3<sup>d</sup> and 5<sup>th</sup> position) using the  
first finger twice.

The hand must move into the new position quickly and boldly with an almost audacious swing of the arm. A slow and too careful groping of the fingers will never lead to security in the change of position.

148.

149.

150.

Remember the very important rule exhibited by Louis Spohr in his violin school: "The last used finger connects the two positions." Practise therefore the exercise N<sup>o</sup> 150 at first slowly as given in 150<sup>a</sup>, paying full attention to the semi quaver note, its value and sound. The first finger must not be lifted when it has reached its proper place in the new position. In changing upwards, the second finger gliding on the string must quickly be taken up as soon as the first finger is following and taking its place.

Changement de position  
(I<sup>ère</sup>, III<sup>ème</sup> et V<sup>ème</sup> position) en se servant  
deux fois du premier doigt.

Il faut que la main soit amenée à sa nouvelle position par un mouvement hardi et rapide du bras.

Jamais on acquerra de l'assurance dans le changement des positions en tatonnant ou en cherchant le nouveau son avec hésitation.

Qu'il soit permis de répéter ici la règle établie par Louis Spohr dans son Ecole du violon: „C'est le doigt dont on se sert le dernier qui effectue la liaison entre les deux positions." L'exercice N<sup>o</sup> 150 doit donc être travaillé d'abord lentement de la manière susmentionnée, 150<sup>a</sup> en jouant distinctement la double croche dans toute sa valeur. Il ne faut pas lever le premier doigt quand il a atteint la note de liaison des deux positions. Si, en exécutant le changement de position en montant, le deuxième doigt cherche à se glisser le long de la corde, vite il sera repoussé par le premier doigt.

150<sup>a</sup>

The exercises 151, 152 and 153 should also be practised slowly at first, in the same manner of N<sup>o</sup> 151<sup>a</sup>, 152<sup>a</sup> and 153<sup>a</sup>.

Étudiez les exercices N<sup>o</sup> 151, 152, 153 premièrement lentement comme l'indiquent les N<sup>o</sup> 151<sup>a</sup>, 152<sup>a</sup>, 153<sup>a</sup>.

151.

151<sup>a</sup>

152.

152<sup>a</sup>

153.

153<sup>a</sup>

Change of position using the second finger twice.

Changement de position en employant deux fois le second doigt.

The same exercise in A minor. Le même exercice en la mineur.

154.

155.

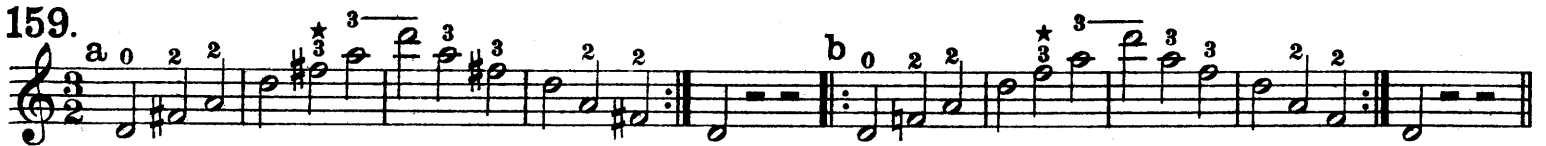
156.

157.

Change of position using the third finger twice.

Changement de position en employant deux fois le troisième doigt.

158.

159. 

160. 

161. 

Change of position  
using the fourth finger twice.

Changement de position en  
employant deux fois le quatrième doigt.

162. 

163. 

164. 

165. 

### Scales and interval exercises in the fifth position.

The hand (viz. the knuckles of hand) in all positions must always be kept as far as possible parallel to the fingerboard. In order to obtain such in the fifth position, the arm from the shoulder must be brought as far as possible towards the E string, and at the same time the forearm from the elbow must be bent more than such was needed in the third and fourth position. The arm must be brought forward to much to the right that the third finger easily can play d sharp on the D string and g sharp on the G string.

### Gammes et exercices d'intervalles en cinquième position.

Dans toutes les positions la main (c'est-à-dire le dos de la main) doit être maintenue autant que possible en ligne parallèle avec la touche. Pour obtenir cette attitude en cinquième position, le bras exécute un fort mouvement rotatoire à droite par l'articulation de l'épaule et, en même temps, l'avant-bras s'incline encore plus fort dans l'articulation du coude qu'il ne le fait à la troisième et la quatrième position. La rotation du bras à droite doit s'effectuer jusqu'à ce que le troisième doigt puisse toucher sans peine ré dièse sur la corde de ré et sol dièse sur la corde de sol.

166. 

Put first finger on two strings.  
Placer le premier doigt sur deux cordes!

167. *a* *b* *c*

*d* *e*

To be practised with the three most important bowings.

(See part I page 46 N° 5).

A étudier avec les trois coups d'archet principaux.

(voir premier volume page 46 N° 5).

168.

169.

170.

171.

172.

173.



Practise F major in the same manner; quicker lateron, eight and sixteen notes joined.  
Étudiez fa majeur de la même manière; plus tard plus vite huit et seize notes liées.

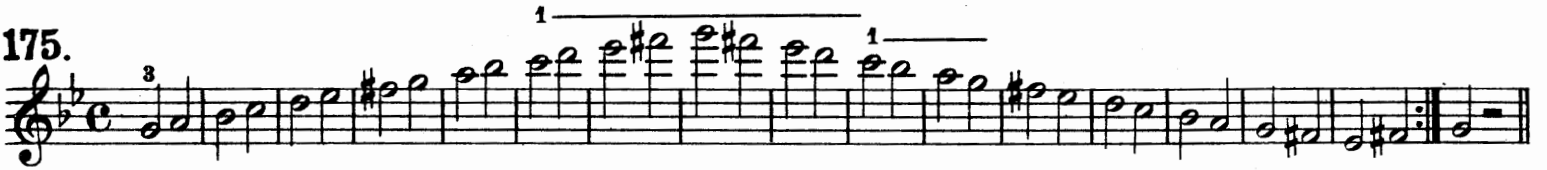
174.



G minor scale. (harmonic)

Gamme de sol mineur. (harmonique)

175.



176.



To be practised quicker lateron, eight and sixteen notes joined.  
Plus tard plus vite huit et seize notes liées.

177.



178.



E minor scale. (harmonic)

Gamme de mi mineur. (harmonique)

179.



180.



68 Three melodic pieces in the fifth position by Ch. de Bériot.

Trois Etudes mélodiques en cinquième position par Ch. de Bériot.

Allegretto.

181.

wh.b. t.P.a. 3. p. wh.b. t.P.a. n. t. wh.b. t.P.a. p.

delicatamente  
p pizz.

rallent. 4 1 2 3  
rallent.

a tempo  
a tempo

ppp



182. *Andantino.*

*largamente*

*p*

*f*

*dolce*

*p*

*f*

*f*

*f*

pointe

wh. b. t. Pa.

1



183. Moderato.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols and markings:

- System 1:** Treble staff has a slur over the first two measures. Bass staff has a slur over the first two measures. Markings: *n. V t.* above the first measure of the treble staff.
- System 2:** Treble staff has a slur over the first two measures. Bass staff has a slur over the first two measures. Markings: *V* above the first measure of the treble staff; *1* above the first measure of the bass staff; *3* below the second measure of the bass staff; *2* below the third measure of the bass staff.
- System 3:** Treble staff has a slur over the first two measures. Bass staff has a slur over the first two measures. Markings: *n. V t.* above the first measure of the treble staff; *1* above the first measure of the bass staff; *0* above the second and third measures of the bass staff.
- System 4:** Treble staff has a slur over the first two measures. Bass staff has a slur over the first two measures. Markings: *n. V t.* above the first measure of the treble staff; *wh. b. t. l'a.* above the second measure of the treble staff; *p.* above the second measure of the treble staff; *wh. b. t. l'a.* above the third measure of the treble staff; *n. t.* above the fourth measure of the treble staff; *p.* above the fourth measure of the treble staff; *wh. b. t. l'a.* above the fifth measure of the treble staff; *V* above the fifth measure of the treble staff; *1* above the first measure of the bass staff; *0* above the second and third measures of the bass staff.
- System 5:** Treble staff has a slur over the first two measures. Bass staff has a slur over the first two measures. Markings: *p.* above the fourth measure of the treble staff; *wh. b. t. l'a.* above the fifth measure of the treble staff; *V* above the fifth measure of the treble staff.
- System 6:** Treble staff has a slur over the first two measures. Bass staff has a slur over the first two measures. Markings: *dimin.* below the first measure of the bass staff; *dimin.* below the second measure of the bass staff.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked *con sentimento*. The second system includes a fingering instruction *n. t. V*. The third system begins with a piano (*p.*) dynamic. The fourth system is marked *f con anima* and *dolce*, with dynamics *f* and *p* indicated. The fifth system includes a *dim.* marking. The sixth system is marked *dolce* and *p*, and includes a *dim.* marking, a *nut talon* instruction, and a *V* marking. The score concludes with a double bar line and a *20 20* marking.

Two melodic pieces  
in the 1<sup>st</sup> 3<sup>d</sup> and 5<sup>th</sup> position  
by Ch. de Bériot.

Deux Pièces mélodiques  
en première, troisième et cinquième  
position par Ch. de Bériot.

Andantino.

184. 1<sup>st</sup> position  
1<sup>re</sup> position

*dolce*  
*p*  
*pizz.*

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 1). The left hand has a bass line with slurs and rests. The word "arco" is written below the left hand.

Second system of musical notation. The right hand has a complex melodic passage with slurs and fingerings (3, 1, 2, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and rests. The word "pizz." is written below the left hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1). The left hand has a bass line with slurs and rests. The word "arco" is written below the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 2). The left hand has a bass line with slurs and rests. The words "5<sup>th</sup> position" and "5<sup>me</sup> position" are written above the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3<sup>d</sup> position, 3<sup>me</sup> position, 1, 2). The left hand has a bass line with slurs and rests. The word "p" is written below the right hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and rests. The left hand has a bass line with slurs and rests.

185. Moderato.

5<sup>th</sup> position  
5<sup>me</sup> position

*f* brillante

3<sup>d</sup> position  
3<sup>me</sup> position

4<sup>th</sup> position  
4<sup>me</sup> position

wh. b.  
t. Pa.

3<sup>d</sup> position  
3<sup>me</sup> position

auxiliary note  
note auxiliaire

\*) The auxiliary note Fsharp to be placed down in fifth position, but not played.

\*) La note auxiliaire fa dieze dans la cinquième position sera seulement touchée, ne jouée pas.

4<sup>th</sup> pos. . . . .  
4<sup>me</sup> pos. . . . .

3<sup>d</sup> position  
3<sup>me</sup> position

\*) Keep down the auxiliary note C sharp on its place with first finger through- | \*) Do dièze avec le premier doigt comme note auxiliaire. Laissez ce doigt  
out the following bar. In the following bars the first finger on two strings. | sur la corde pendant la mesure suivante le premier doigt sur deux cordes.

# Study in the fifth position through all keys by Hubert Ries.\*)

At first to be practised slowly without slurs, later on four and then eight notes joined in one bow.

# Etude par Hubert Ries\*) en cinquième position par tous les tons.

D'abord lentement sans liaisons, plus tard quatre notes liées et alors huit notes dans un coup d'archet.

## 186. Allegro.

*mf sempre legato*

\* Hubert Ries (1802-1886) pupil of L. Spohr, for a long time leader of the Royal Orchestra in Berlin, author of a violin school containing excellent exercises for the higher positions.

\* Hubert Ries (1802-1886), élève de L. Spohr, était violon-solo à l'Orchestre Royal à Berlin; il a écrit une Méthode de violon, qui contient des exercices superbes pour les positions supérieures.



This page contains 12 staves of musical notation for a piano exercise. The notation is written in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. The exercise is characterized by its flowing, melodic lines and frequent use of slurs to indicate phrasing. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

## Vibration of tone. (Italian: vibrato.)

The vibration of tone is often used to beautify the tone and give it warmth of feeling. Louis Spohr in his violin school mentions as follows: „If a singer sings in a passionate manner or raises his voice to its utmost power, a vibration of the voice is noticeable which might be well compared with the strong vibration of a ringing bell. The violin player is able to imitate this vibration and many other things peculiar to the human voice. It consists in a wavering and floating of the gripped note alternatively played a little above and below its perfect intonation. It is executed by a kind of shaking movement of the left hand in the direction from saddle to bridge. This movement must however not be overdone and the deviation from perfect intonation must hardly be audible. Care should be taken that this kind of vibration is not used too often or in the wrong place. At the above given occasions where the singer uses vibration of tone the violinist may do so likewise, and as said before, only make use of it when playing in a passionate mood or else when giving more quality to certain powerful or accentuated notes. Also long sustained notes can thus be given more colour and feeling. It will be of beautiful effect when such a vibrating note growing from piano to forte, begins to vibrate slowly and in proportion to the increasing strength of tone rises vehemently. It is also very effective if a vibration gradually quietens down until dying away.“

It is easiest to learn the vibration on the A and D string with the second or third finger in third position.

Turn the hand a little so that the lower joint of forefinger does not touch the neck of violin. By doing so the thumb likewise alters its place resting more underneath than at the side of neck of violin (almost like when playing in fifth position).

187.



In order to enable the hand to an unhindered vibration it should not touch the body of violin and should entirely rest on the playing finger and thumb. The pressure of the playing finger must not be too strong to enable the point of finger to execute the vibration. Now the hand should be brought into a wavering or trembling swing in the direction from saddle to bridge. For one player it will perhaps prove easier to perform this vibrative movement by telling himself that the hand is to do this, whilst another may learn it best by telling himself that it is the whole forearm which has to execute the movement. In fact, the whole arm, from the shoulder joint to the finger ends, participates in the vibration.\*)

\*) Dr Steinhausen asserts that one of the most important fundamental rules for the development of the technic of the right as well as the left arm which every violinist must bear in mind, is as follows: „There is no isolated movement performed by one joint only; the joints of the arm always participate all in the movement, be it ever so slight, of any part of the arm.“ However this assertion of the celebrated anatomist and violinist cannot, be accepted without certain restrictions concerning the movement of the fingers of the left hand, as in all the exercises for the raising and stopping of the fingers, the arm and metacarpa must remain as motionless as possible.

## La Vibration

(italien: vibrato; Baillot dans son Art du Violon emploie le mot „Ondulation.“)

La vibration est un moyen que l'on emploie beaucoup pour embellir et animer le son. Dans son Ecole du violon, Louis Spohr dit: „Quand un chanteur chante avec passion ou qu'il augmente le volume de sa voix jusqu'au plus haut degré, on remarque une vibration de la voix ressemblant aux oscillations d'une cloche que l'on a violemment heurtée. Cette vibration, ou comme on la nomme ici, cette ondulation, ainsi que mainte autre particularité de la voix humaine, peut être parfaitement imitée par le violiniste. Elle consiste en un vacillement, un flottement du son joué qui, alternativement, s'élève légèrement au dessus, on descend au dessous de la note entonnée et que l'on produit par un balancement de la main gauche qui se dirige du sillet au chevalet. Ce mouvement ne doit cependant pas être trop fort et la deviation de la netteté du son doit être a peine perceptible à l'oreille. Que le violoniste se garde bien de s'en servir trop souvent ou mal à propos. Les moments indiqués plus haut, où l'on entend vibrer la voix du chanteur, indiquent aussi au violoniste le moment de les placer. Qu'il ne s'en serve donc que pour le jeu passionné et dans les cas où il s'agit de faire ressortir toutes les notes marquées de  $fz$  ou de  $>$ . L'emploi de l'ondulation est aussi indiqué partout où l'on veut donner de la force ou de l'animation à des notes soutenues longuement. Quand un son de ce genre monte du piano au forte et que l'ondulation commence lentement pour augmenter de vitesse en rapport avec l'augmentation de la force du son l'effet est fort beau. D'autre part une ondulation rapide allant graduellement en diminuant un son fort s'affaiblissant peu à peu, sera d'un très bel effet.

On acquerra l'ondulation le plus facilement sur les cordes de „la“ et de „re,“ avec les notes du deuxième et du troisième doigt, en la troisième position.

Tourner un peu la main, de manière à ce que la première articulation de l'index (métacarpienne) ne soit plus en contact avec le manche du violon. Par cette légère rotation de la main, le pouce s'est aussi un peu déplacé; maintenant il ne se trouve plus directement à côté du manche du violon, mais plutôt au dessous (il est donc à peu près placé comme en cinquième position). Afin de pouvoir exécuter le mouvement ondulatoire sans entrave, la main ne doit plus s'appuyer contre les éclisses; il ne lui reste plus que deux points d'appui sur l'instrument: le doigt posé sur la corde et le pouce qui, avec sa partie inférieure, s'appuie légèrement contre le manche. La pression du doigt posé sur la corde ne doit pas être trop forte, afin que la pointe du doigt puisse participer au mouvement ondulatoire. Ensuite, la main s'avance en balancant dans la direction du sillet au chevalet. Certain violoniste accomplira plus facilement ce balancement en se disant que c'est la main qu'il faut mouvoir tandis qu'un autre l'apprendra plus vite en se figurant que c'est l'avant-bras qui doit exécuter le mouvement. En réalité, c'est le bras tout entier, de l'articulation de l'épaule jusqu'à l'extrémité du doigt, qui collabore au mouvement de vibration.\*)

\*) Un des principes les plus importants établis par le Dr Steinhausen que le violiniste doit toujours avoir devant les yeux, aussi bien pour la technique du bras droit que pour celle du bras gauche, est celui-ci: „Il n'existe aucun mouvement isolé d'une articulation; toutes les articulations prennent part au moindre mouvement de chacun de ses membres.“ On ne peut cependant appliquer cette maxime du célèbre anatomiste et violiniste au mouvement des doigts de la main gauche qu'avec certaines restrictions, car pour les exercices concernant le soulèvement et l'application des doigts, le bras et le metacarpe doivent faire aussi peu de mouvements que possible.

In order to obtain a perfect vibration it is essential that the violin must not be kept in a cramped position by shoulder and chin nor must the shoulder be drawn upwards. Ease and looseness of all muscles is strictly required.

When the pupil has attained a certain ability in vibrato in third position, he should practise it in fifth and first position likewise whilst changing the positions. The horizontal position of the thumb in the fifth position causes the fore finger to come away from neck of violin; thus the vibrato is often learned easier in fifth position than in first.

The slight to and fro movements of arm, elbow and shoulder joint in the vibrato, contain or prepare, so to say, the ease of changing positions, it will therefore come very useful to practise the vibrato in connection with the change of positions.

Pour pouvoir vibrer, il est nécessaire que le violon soit solidement appuyé, mais il ne faut pas tenir l'épaule levée en contractant nerveusement les muscles, au contraire, tout en maintenant le violon ferme, il faut autant que possible, faire en sorte que les muscles du bras entier soit détendus. Ce n'est qu'à cette condition qu'une belle ondulation sera possible.

Des que l'élève aura acquis une certaine dextérité dans l'ondulation en troisième position, qu'il s'efforce de l'acquérir aussi en cinquième et première position en exécutant fréquemment des changements de position. A la cinquième position, la pose horizontale du pouce a pour effet d'empêcher la première articulation de l'index de s'appuyer sur le manche du violon, et grâce à cette position, l'ondulation s'apprend plus facilement en cinquième position qu'en première.

Cette légère oscillation du bras dans l'articulation de l'épaule et du coude qui produit l'ondulation est, s'il est permis de s'exprimer ainsi, l'élément primordial du changement de position aussi il sera-t-il très utile de l'exercer de concert avec les changements de position.

188.

Exercise 188 consists of four staves (a, b, c, d) in C major, each with a treble clef and a common time signature. Each staff contains a sequence of notes with vibrato markings (wavy lines above the notes).  
 - Staff a: Notes on the A string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "fifth pos. 5<sup>me</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "third pos. 3<sup>me</sup> pos." above the 5th note.  
 - Staff b: Notes on the D string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "fifth pos. 5<sup>me</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "third pos. 3<sup>me</sup> pos." above the 5th note.  
 - Staff c: Notes on the A string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "fifth pos. 5<sup>me</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "third pos. 3<sup>me</sup> pos." above the 5th note.  
 - Staff d: Notes on the D string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "fifth pos. 5<sup>me</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "third pos. 3<sup>me</sup> pos." above the 5th note.  
 Each staff ends with "etc.".

189.

Exercise 189 consists of four staves (a, b, c, d) in C major, each with a treble clef and a common time signature. Each staff contains a sequence of notes with vibrato markings (wavy lines above the notes).  
 - Staff a: Notes on the A string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 5th note.  
 - Staff b: Notes on the D string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 5th note.  
 - Staff c: Notes on the A string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 5th note.  
 - Staff d: Notes on the D string (open, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). Labels: "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 3rd and 4th notes, "1<sup>st</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos." above the 5th note.  
 Each staff ends with "etc.".

Not until the vibrato is well mastered on A and D string, it should be practised on G and E string.

Altogether it is necessary that the vibrato is studied methodically, and as it adds extensively to the poetical and characterful expression of tone, it must not be practised accidentally. Its practice comes also useful to the technic of left hand helping towards the looseness of arm muscles, rather giving the desirable ease to arm and hand.

L'ondulation ne devra être étudiée sur les cordes de sol et de mi que lorsqu'on saura l'exécuter parfaitement sur les cordes de la et de ré.

Il est nécessaire d'étudier l'ondulation methodiquement. Il ne faut pas la faire au hasard, car elle est un moyen d'expression très important du jeu du violon et confère à chaque violoniste un cachet individuel très caractéristique. L'ondulation forme aussi un auxiliaire très appréciable pour la technique de la main gauche, car elle rend souple les muscles du bras et supprime toute tension inutile du bras et de la main.

80 Exercises for changing from 1<sup>st</sup> to 5<sup>th</sup> pos. with vibrato, particularly taking into consideration the easy movement of thumb.

In all exercises of N° 190 it is to be observed that, whilst playing the last note in the first position the thumb is to prepare its situation in the fifth position by shifting its upper joint underneath the neck of violin. (See illustr. N° 5) By playing the last note in the fifth position the thumb is to be withdrawn in order to prepare again its situation in the first position (See illustr. N° 6) Smooth changes of position are only possible with the active help of thumb.

Each note of the following exercises shall be played with an even and quiet vibrato. Quick and hasty vibration sounds just as bad as the quavering voice (tremolo) of a faulty educated singer unable to control his breath.

Exercices des changements de pos. de la 1<sup>ère</sup> à la 5<sup>ème</sup> pos. avec l'ondulation en faisant tout particulièrement ressortir l'activité du pouce.

Dans tous les exercices du N° 190, il s'agit d'observer que le pouce, tout en jouant la dernière note en première position, se prépare à la cinquième en glissant à la hauteur de l'ongle sous le manche (voir illustration N° 5); dès la dernière note en cinquième position le pouce reviendra en arrière sous le manche (voir illustration N° 6) pour préparer sa position en première. On ne peut effectuer des changements de position sans difficulté que lorsque ceux-ci sont bien préparés par le pouce.

Chaque note des exercices suivants doit être ondulée tranquillement et régulièrement. Une ondulation exécutée trop rapidement et nerveusement, produit un aussi vilain effet que le tremolo d'un chanteur sans éducation musicale qui n'a aucune maîtrise sur son souffle.



N° 5.



N° 6.

190.

In all these exercises the player must be well aware that elbow and shoulder-joint are to execute the change of position and that the gliding finger as well as the hand are only parts led by the arm. The looseness and ease of arm are essential, and the playing finger must not press more on the string than this is necessary for obtaining a pure and clear tone.

Pour tous ces exercices, l'élève doit se souvenir que c'est l'articulation du coude, conjointement avec celle de l'épaule, qui exécute le changement de position, et que le doigt qui glisse le long de la corde, ainsi que la main, sont seulement des parties activées par le bras. Le bras entier doit éprouver la sensation de relâchement complet, et il ne faut pas même permettre au doigt de s'appuyer plus fort sur la corde qu'il n'est absolument nécessaire pour obtenir un son pur et parfait.



Melodic exercise for practising  
the vibrato in the second position.

Etude mélodique pour l'ondulation  
en seconde position.

191.

Cantabile grazioso.

de Beriot.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The upper staff is for the violin and the lower for the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Cantabile grazioso'. Performance instructions include 'dolce' in the first system, 'p' and 'pizz.' in the second, 'arco' in the fourth, 'cresc.' in the sixth, and 'dim.' and 'pizz.' in the seventh. Fingerings are indicated with numbers 1-3 in the violin part and 1-4 in the piano part. The score concludes with a double bar line.

## The 24 major and minor scales through two octaves.

At first to be practised slowly with the upper part of bow, later on quicker with short strokes in the middle of bow.

The last three chords in the last bar of each line leading into another key should at first be played by the teacher until later on the pupil might try to play them.

The scales with all their various fingerings should be practised until the pupil can play them by heart.

192.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The scales are written in various keys: C major, G major, D major, A major, E major, B major, F major, C minor, G minor, D minor, A minor, E minor, B minor, F minor. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some scales include specific instructions like "To remain in the 5th position, rester en place \*", "3rd pos. \*", "3me pos. \*", "4th pos. \*", "4me pos. \*", "5th pos.", "5me pos.".

## Les 24 Gammes majeures et mineures dans l'étendue de deux octaves.

D'abord lentement avec la moitié supérieure de l'archet, (coup d'archet de l'avant-bras) ensuite plus vite avec moins d'archet et au milieu.

Pour commencer, ce sera le maître qui jouera les trois accords de la dernière mesure de chaque ligne qui forment la transition, et plus tard l'élève essaiera de les jouer lui même.

L'élève exercera les gammes jusqu'à ce qu'il sache les jouer toutes par coeur avec le doigté indiqué.

D'après P. Baillot.

\*) When repeating to remain in 5th position.

\*) Pour repeter, rester sur la position.  
H. C. B. 101

5th pos.  
5me pos.

2 4 1 1 4 2 1 3 2

2 1 3 4 2 3

*f*

Half - pos.  
demi - pos.

1 2 3 4 1 4

*f*

4th pos.  
4me pos.

1 4 1 4 1

*f*

5th pos.  
5me pos.

2 1 4 1 4 1

*f*

3rd pos.  
3me pos.

1 4 1 4 1

*f*

4th pos.  
4me pos.

1 4 1 4 1

*f*



84 The common chords of the 24 major and minor keys in two octaves.

With strokes by the forearm (if slowly, upper part, if quick, middle of bow) and with firm (hammered) strokes. Practise at first the first two bars slowly, frequently repeating same; later on the third and fourth bar separately and only after that the 24 chords as printed below.

Les Accords parfaits des 24 gammes maj. et min. dans l'étendue de deux octaves.

Avec des coups d'archet de l'avant-bras (avec la moitié supérieure lentement, et plus accéléré au milieu) et des coups d'archet martelés.

Exercer d'abord seulement les deux premières mesures très lentement et en les répétant plusieurs fois de suite, puis la troisième et la quatrième mesure seulement, et ensuite les 24 accords parfaits dans l'ordre indiqué ici.

193.

The musical score for exercise 193 consists of six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system is in C major. The second system is in C minor. The third system is in D major. The fourth system is in D minor. The fifth system is in E major. The sixth system is in E minor. Each system contains two measures of music, with a repeat sign after the first measure. Fingerings (1-4) and positions (1st, 3rd, 4th, 5th) are indicated above the notes. Some notes have a '3' or '4' above them, likely indicating triplets or groups of notes.

\* Observe carefully the remaining of finger on string also in the third and fourth bar.

\* Il va de soi qu'il faut veiller à ce que le doigt reste aussi en place dans la troisième et la quatrième mesure.

5th pos.  
5<sup>me</sup> pos.

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>re</sup> pos.

5th pos.  
5<sup>me</sup> pos.

This system contains two staves of music. The treble staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 4, 1, 3, 3 and a repeat sign. The bass staff has a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature, with eighth notes and fingerings 2, 3, 3. The system is divided into three sections by repeat signs, with the first and third sections labeled '5th pos. 5<sup>me</sup> pos.' and the middle section labeled '1<sup>st</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.'.

Half-pos.  
demi-pos.

This system contains two staves of music. The treble staff has a key signature of three sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 4, 3, 3. The bass staff has a key signature of two sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 1, 3, 2, 2. The system is divided into three sections by repeat signs, with the first section labeled 'Half-pos. demi-pos.'.

4th pos.  
4<sup>me</sup> pos.

This system contains two staves of music. The treble staff has a key signature of three sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 1, 3, 1. The bass staff has a key signature of two sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 2, 3, 3. The system is divided into three sections by repeat signs, with the middle section labeled '4th pos. 4<sup>me</sup> pos.'.

5th pos.  
5<sup>me</sup> pos.

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>re</sup> pos.

5th pos.  
5<sup>me</sup> pos.

This system contains two staves of music. The treble staff has a key signature of three sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 4, 2, 2. The bass staff has a key signature of two sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 4, 1, 3, 3. The system is divided into three sections by repeat signs, with the first and third sections labeled '5th pos. 5<sup>me</sup> pos.' and the middle section labeled '1<sup>st</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.'.

3rd pos.  
3<sup>me</sup> pos.

This system contains two staves of music. The treble staff has a key signature of three sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 1, 3, 0, 1. The bass staff has a key signature of two sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 4, 3, 3, 4. The system is divided into three sections by repeat signs, with the middle section labeled '3rd pos. 3<sup>me</sup> pos.'.

4th pos.  
4<sup>me</sup> pos.

4th pos.  
4<sup>me</sup> pos.

This system contains two staves of music. The treble staff has a key signature of two sharps and a common time signature, with eighth notes and fingerings 4, 1, 1. The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature, with eighth notes and fingerings 1, 3, 3. The system is divided into three sections by repeat signs, with the first and third sections labeled '4th pos. 4<sup>me</sup> pos.'.

## Practical hints for the study of octaves.

In order that the arm may move to and fro unhindered it is essential to hold the violin solely with shoulder and chin. \*) Every exercise must be repeated until correct and perfect intonation is reached.

## Indications pour les exercices concernant la manière de jouer les octaves.

Le violon ne doit être maintenu en place qu'avec l'épaule et la mâchoire (le menton)\*) afin que le bras ait entière liberté d'action pour faire avancer et reculer la main. Chaque exercice est à répéter jusqu'à ce que les notes soient justes et jouées avec une assurance complète.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

\*) See illustr. N° 1 Book I.

First system of exercise 202, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of chords and intervals, including a tritone (F# and C) and a major second (C and D).

202.

Second system of exercise 202, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Third system of exercise 202, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

Fourth system of exercise 202, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 4 and 1 below the notes.

203.

First system of exercise 203, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Second system of exercise 203, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

204.

First system of exercise 204, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Second system of exercise 204, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

Third system of exercise 204, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 4 and 1 below the notes.

205.

First system of exercise 205, marked with an 'a' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.

Second system of exercise 205, marked with a 'b' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and #4 below the notes.

Third system of exercise 205, marked with a 'C' time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and #1 below the notes.



# **Méthode de Violon**

avec application d'études des maîtres classiques

# **Course of Violin Instruction**

with exercises selected from the works  
of well-known masters

par  
by **FERDINAND KUECHLER**

Traduction française d'après la huitième édition allemande  
English version from the eighth German edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.  
Book I. II. III. IV.

Published by  
**Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich**

Basel, St. Gallen, Luzern, Winterthur, Neuchâtel, Lugano,  
Solothurn, Lörrach

Copyright 1914 by HUG & Co., Basel





# Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

## Violon-School

With application of exercises of  
old known masters

### FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.  
Book I. II. III. IV.

EDITION

### HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

# SECOND PART.

## Third Book.

Preparatory exercises for the practice of thirds.\*)



The thorough study of this run of thirds requires slow practice and very careful observation of playing in tune. (See page 187-189 part I book IV.)

Before playing the above run of thirds, practise exercise 1-12 in the following order.

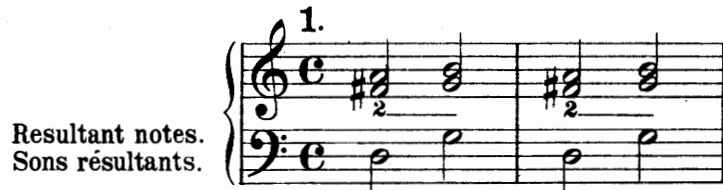
# DEUXIÈME VOLUME.

## Troisième cahier.

Méthode pour l'exercice de passages en tierces.\*)

L'étude minutieuse et sûre de ce passage en tierces exige un lent exercice de chacune de ses suites de ton en en surveillant soigneusement la justesse par les sons résultants. (Voir page 187 à 189 du quatrième cahier du premier volume de cette méthode.)

Avant de pouvoir exécuter ce passage en tierces, il faut étudier les exercices 1 à 12 dans l'ordre indiqué.



Resultant notes.  
Sons résultants.

Repeat these thirds slowly until perfect intonation through the sound of resultant notes is attained with absolute surety. (The resultant notes must be absolutely clear and audible, only thus the perfect intonation of double stopping is assured.) Afterwards to be practised quicker, at first two, later four notes joined as follows:

Il faut répéter lentement ces deux tierces jusqu'à ce que leur justesse soit chaque fois garantie par la résonance des sons résultants; (le son résultant ne doit pas résonner faiblement, mais tout à fait clair et juste; alors seulement la justesse de la double-corde sera garantie) on les jouera ensuite plus vite en liant d'abord deux notes, puis quatre notes de la manière suivante:



Practise the following two thirds in the same manner. | Puis on exercera de la même manière les deux tierces suivantes:



Resultant notes.  
Sons résultants.

Afterwards practise the three thirds in this way.

Ensuite on liera les trois tierces.



Resultant notes.  
Sons résultants.

Repeat often and don't forget that the third finger moves into the major third whilst the first finger moves the distance of a minor third only.

A répéter souvent en observant soigneusement que le troisième doigt fait l'écart d'une tierce majeure, tandis que le premier doigt ne monte que d'une tierce mineure.



Practise also this exercise beginning with the third and moving into the first position.

Etudier aussi les notes liées de haut en bas.



\*) Compare remarks on page 90.

\*\*\*) The note F (instead of F sharp) in this position seems strange at first, one easily feels inclined to mistake resultant notes with such of the dominant 7th chord. The player here must take into consideration mixolydian key.

\*) Voir la remarque page 90.

\*\*\*) La note fa (au lieu de fa-dièse) ainsi placée a au premier d'abord quelque chose d'étrange, car on est facilement porté à confondre le son résultant avec le son d'harmonie. Il faut que l'élève s'imaginer pour un instant jouer dans le mode mixolydien.

4.  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  etc.  $\frac{2}{4}$  etc.  $\frac{1}{3}$

Resultant notes.  
Sons résultants.

5. a  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  b  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  c  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$

The first and third finger must not be taken up but glide on the strings into the third position; already in the first bar of exercise 5<sup>a</sup> this rule must be observed.

Il ne faut pas lever le premier ni le troisième doigt, ceux-ci doivent glisser sur les cordes à la troisième position; cette règle est déjà à observer dans l'exercice 5<sup>a</sup>.

6. a  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  b  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  c

During the last three exercises the first and third finger must always remain on the string.

Dans les trois derniers exercices le premier et le troisième doigt ne doivent jamais quitter les cordes.

7. a  $\frac{0}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  b  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$  c  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$

Resultant notes.  
Sons résultants.

d  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$  e  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  f  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$  g  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$

8. a  $\frac{2}{4}$  b  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$  c  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  d  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  e  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$  f

9. a  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$  b  $\frac{1}{3}$  c  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$  d  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$

Resultant notes.  
Sons résultants.

10.  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  11.  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$  12.

Unless the player can give sufficient time and careful thought to the above runs in thirds, he should better abstain from playing compositions containing them.

Quiconque n'a pas le temps suffisant ni la ferme volonté d'exercer de cette manière les passages en tierces devra renoncer à l'étude des compositions de violon contenant des passages en tierces.

\* Compare second remark on page 88.

\* Comparer la deuxième remarque page 88.

Instructions for the practice of runs in sixths.\*)

Méthode pour étudier les passages en sixtes.\*)



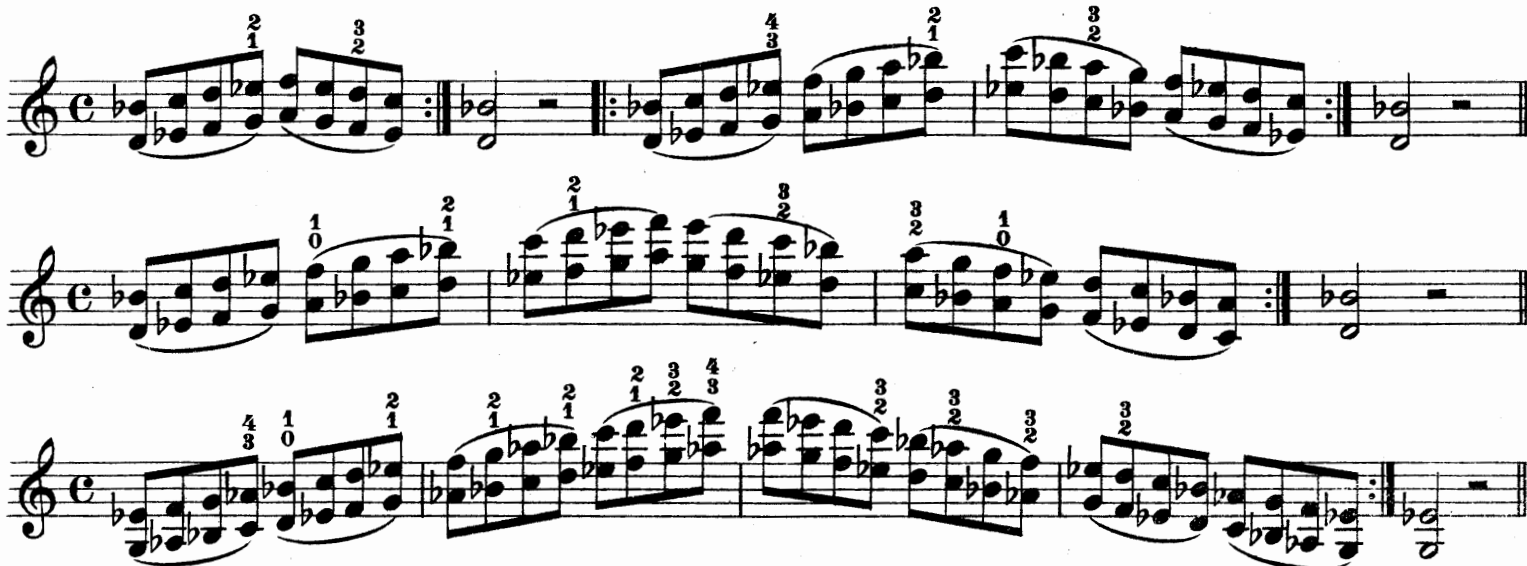
These two runs in sixths as well as those in thirds must be practised slowly, most carefully and very thoroughly, always observing perfect intonation and its resultant notes. Every intelligent player will be able to select and put together the single exercises after the examples given in N° 206. In the following sixths observe its resultant notes.

L'étude approfondie et sûre de ces deux passages en sixtes demande, comme l'étude des passages en tierces, un lent exercice de leurs suites de sons particulières, en examinant toujours avec soin la justesse par les sons résultants. Tout violoniste intelligent pourra, au moyen de l'exemple des suites données au N° 206, composer lui-même des exercices particuliers; démontrer à cet endroit les sons résultants.



The resultant tone of the major sixth forms the subdominant of the lower tone; the resultant note of the minor sixth the double octave of the upper note.

Le son résultant de la sixte majeure est la quinte inférieure du ton le plus bas; le son résultant de la sixte mineure est la double octave du ton le plus haut.



The sixth position.

La sixième position.



The fingerings of the sixth position on the three lower strings correspond with those of the second position.

Les doigtés de la sixième position sont analogues sur les trois cordes inférieures, aux doigtés de la deuxième position.

\* ) Remarks on N° 206 and 207.

In order to play double stoppings in perfect intonation, good strings perfect in fifths are essential; that is to say: if you put a finger on two strings well tuned, its resulting sound must give a perfect fifth. The strings must be evenly spun and neither be thicker nor thinner near saddle or bridge, otherwise the player will never be able to play stoppings in perfect intonation. He therefore must endeavour to use strings of an absolute reliable quality in this regard. It is otherwise useless trying to obtain perfect intonation. Sometimes it has proved useful to twin the string by putting the knot-end from string holder to peg or vice versa, thus obtaining the desired result. This is caused by getting both thicker ends of string on the same side, either near saddle or towards bridge.

\* ) Remarque aux N° 206 et 207.

Les cordes justes sont la première condition pour obtenir la justesse des doubles notes; c'est-à-dire que deux cordes voisines justement accordées doivent former des quintes justes si l'on place un doigt sur deux cordes. Si ces deux cordes ne sont pas filées avec une égalité parfaite et que l'une des cordes soit plus grosse à l'un des bouts, — une différence imperceptible à l'oeil suffit — et que le bout de l'autre corde soit aussi plus gros, mais près du chevalet tandis que l'inégalité de la première corde se trouve au sillet, les cordes dans ce cas ne sont pas justes. Ce serait peine perdue d'étudier des doubles notes sur de pareilles cordes; il faut donc monter le violon jusqu'à ce que les cordes forment absolument des quintes justes. On y réussit parfois en retournant la corde, c'est-à-dire en mettant du côté du sillet le bout de la corde qui se trouvait au chevalet, pour obtenir des quintes justes. La raison de ce phénomène est que l'augmentation de l'épaisseur des deux cordes a lieu dans la même direction, elles ont alors toutes deux des vibrations égales.

Moving from first through second and fourth into the sixth position and back into the first position.

Passages de la première à la sixième position par la deuxième et la quatrième et puis retour à la première position.

208.

In exercises 208<sup>a</sup> till 208<sup>b</sup> and 209<sup>a</sup> till 209<sup>b</sup> at the mark ★ and whilst shifting upwards the thumb with its nail-joint must be placed under the neck of violin so that the arm without being hindered can execute the turning (stretching to the right) necessary for the sixth position. How far the thumb in the sixth position must be placed under the neck of violin one cannot exactly say; it depends on the breadth and length of hand and thumb and how far the hand is able to stretch. In any case and in every position the back of hand must possibly stand in a parallel position to the fingerboard and in no way be hindered by thumb or arm. When moving back again the thumb must remain like in the sixth also in the fourth position, only in the last bar but one of every exercise the thumb moves back into its proper place of first position.

Dans les exercices 208<sup>a</sup> à 208<sup>b</sup> et de 209<sup>a</sup> à 209<sup>b</sup> il faut que le pouce s'appuie au signe ★ sous le manche du violon afin que le bras puisse exécuter sans être gêné le grand mouvement vers la droite nécessaire à la sixième position. Il est impossible de prescrire uniformément à chaque élève jusqu'où le pouce doit se poser sous le manche dans la sixième position, cela dépend de la largeur et de la tension de la main aussi bien que de la longueur du pouce de l'élève. Dans tous les cas, il faut que le dos de la main soit dans chaque position autant que possible parallèle à la touche et ne doit en aucune manière être gênée par le pouce ni par le bras. En descendant il faut que le pouce garde sa tenue de la sixième position, de même dans la quatrième position et ce n'est que dans l'avant-dernière mesure de chaque exercice qu'il reviendra en première tenue.

All these changes of position must also be practised quicker with two and four notes joined on one bow.

On jouera de même plus vite tous ces changements de position avec deux ou quatre notes liées.

The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a forte dynamic marking 'f'. It contains a sequence of notes with fingering numbers 1 and 2, and a star symbol. A bracket labeled '2' spans a portion of the sequence. The second staff continues the exercise, including a double bar line and a repeat sign. The third and fourth staves show further variations of the exercise, with additional fingering and star symbols.

Moving from first through third into the sixth position and back again into the first position.

At the mark ★ turn the arm to the right as far as possible so that the hand comfortably may be placed "lifted" or "thrown" into the sixth position.

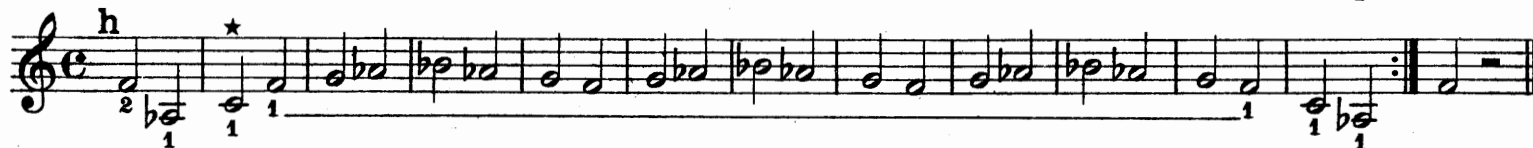
Passages de la première à la sixième position par la troisième, puis retour à la première position.

Au signe ★ tourner le bras vers la droite de façon à ce que la main soit aisément conduite — on pourrait aussi dire projetée — à la sixième position.

209.

The exercises are labeled 'a' through 'f'. Each staff shows a sequence of notes with fingering numbers (0, 1, 3) and a star symbol. The exercises involve moving between first, second, and sixth positions. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various note values and accidentals.





Scales and interval exercises  
in the sixth position.  
The F major scale.

Gammes et exercices d'intervalles  
en sixième position.  
La gamme de fa majeur.

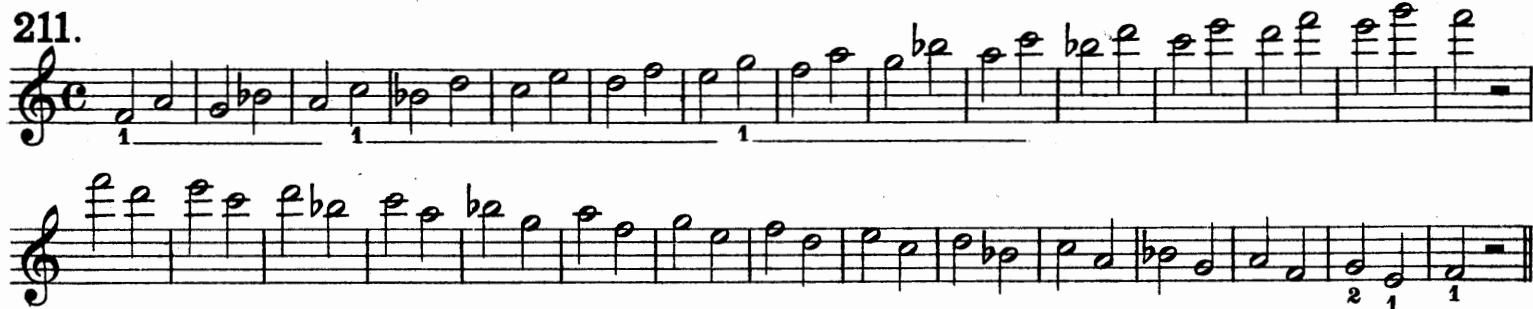
To be practised with the three most important bowings. (See Part I page 46 N° 5a.)

À étudier avec les trois coups d'archet les plus importants. (Voir au 1er volume, page 46 N° 5a.)



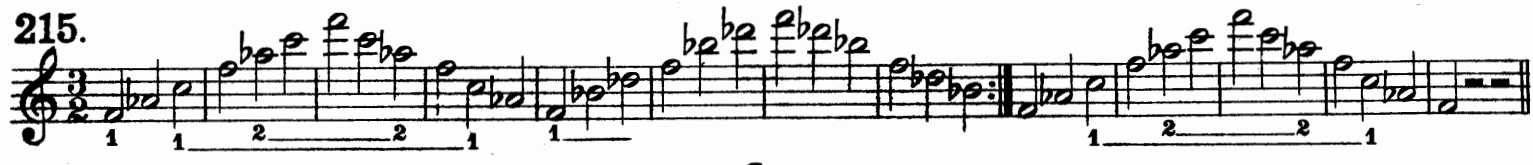
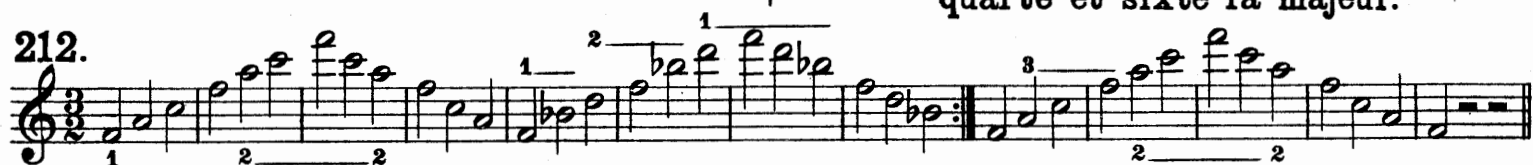
Thirds.

Tierces.



Arpeggios in F and B flat major.

Accord à trois sons et accord de  
quarte et sixte fa majeur.





217.

218. G major scale. Gamme de sol majeur.

219. Thirds and Fourths. Tierces et quartes.

220. Octaves. Octaves.

221.

In the second bar place the first finger on A and E string and keep it in this position when repeating the exercise.

Dans la deuxième mesure on pose le premier doigt sur la corde de la et de mi et on le laisse à cette place à la reprise de l'exercice.

222.

223. Allegretto. David.

*mf leggiero* *cresc.*

*p* segue

**224.**  
**Allegro.**

David.

*f* *sf* *p* *f*

\*) A note printed in this manner, thus differing from the other ones, is to be played on the open string

\*) Cette anotation spéciale indique l'emploi de la corde à vide.

225.

Moderato.

Mazas.

1st, 2nd, 4th and 6th pos. 4th pos. 2 2 4 l. h. m.i. 1 3 1 3 2 4 A 4 D 4  
 1<sup>re</sup>, 2<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup> et 6<sup>me</sup> pos. 4<sup>me</sup> pos. 3

2nd pos. - 2<sup>me</sup> pos.

wh. b. 2nd pos. 2<sup>me</sup> pos. 1 0 2

4th pos. 4<sup>me</sup> pos. 1 4 wh. b. t.l'a. 2

2nd pos. l. h. 2<sup>me</sup> pos. m.i. 4th pos. 4<sup>me</sup> pos. 2 1 3 4

wh. b. t.l'a. 2 4 3

Allegro.

226.

Ries.

f 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. A first finger fingering (1) is indicated below the first measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 2, 3, 2, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 3, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 2, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 3, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *sf* and *sfz* are present. Fingering numbers 1, 1, 4, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings *sf* and *f* are present. Fingering numbers 1, 1, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 2, 1, 1, and 1 are indicated below the measures.

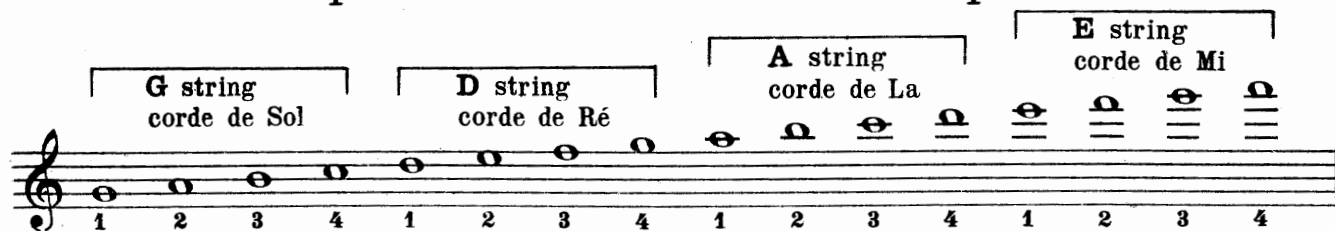
Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. Fingering numbers 1 and 1 are indicated below the measures.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with slurs and accents. A first finger fingering (1) is indicated below the first measure.

# The seventh position.

# La septième Position.



The fingering in the seventh position corresponds on the three lower strings with that of the third position.

Les doigtés de la septième position sur les trois cordes inférieures sont analogues aux doigtés de la troisième position.

Changes from first through third and fifth position into the seventh and back again.

Passages de la première position par la troisième et la cinquième position à la septième et retour.

227.

a

b

c

d

3<sup>rd</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos.  
3<sup>me</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos.

The exercises 227<sup>a</sup> till 227<sup>d</sup> when played descending, should be practised with both fingerings; at first seventh, fifth, third, first position and afterwards the third position to follow the seventh immediately.

Jouer les exercices 227<sup>a</sup> jusqu' à 227<sup>d</sup> en descendant avec les deux doigtés; d'abord la septième position, puis la cinquième, la troisième, la première et enfin aussitôt après la septième on fait suivre la troisième position.

Changes from the first through fourth into the seventh position.

In the ascending way of this exercise at the mark ★ the thumb with its nail-joint must be placed in a level position under the neck of violin so that the arm is able to move unhindered as far as possible to the right and thus the hand can be placed into a parallel line to the fingerboard, an attitude needed for all positions. When descending, the thumb must keep its place of the seventh position also in the fourth position, and only at the mark ★ it must withdraw to prepare its place for the first position.

Passages de la première position par la quatrième à la septième position.

En montant il faut que le pouce au signe ★ soit posé horizontalement sous le manche du violon, afin que le bras puisse aisément se tourner loin vers la droite et que la main puisse exécuter la tenue parallèle à la touche nécessaire dans toutes les positions. En descendant, il faut que le pouce conserve dans la quatrième position la même place que dans la septième et au signe ★ seulement il s'appuiera de façon à préparer la tenue de la première position.

228.

a

b

7<sup>th</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos.

4<sup>th</sup> pos. 4<sup>me</sup> pos.

1<sup>st</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

b

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

7<sup>th</sup> pos.  
7<sup>me</sup> pos.

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

3

4

c

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

7<sup>th</sup> pos.  
7<sup>me</sup> pos.

4<sup>th</sup> p. - 4<sup>me</sup> p.

1<sup>st</sup> p. - 1<sup>re</sup> p.

d

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

7<sup>th</sup> pos.  
7<sup>me</sup> pos.

3

3

e

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

7<sup>th</sup> p. - 7<sup>me</sup> p.

4<sup>th</sup> p. - 4<sup>me</sup> p.

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>re</sup> pos.

f

4<sup>th</sup> p. - 4<sup>me</sup> p.

7<sup>th</sup> p. - 7<sup>me</sup> p.

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>re</sup> pos.

g

4<sup>th</sup> p. - 4<sup>me</sup> p.

7<sup>th</sup> p. - 7<sup>me</sup> p.

4<sup>th</sup> p. - 4<sup>me</sup> p.

1<sup>st</sup> p. - 1<sup>re</sup> p.

h

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>me</sup> pos.

7<sup>th</sup> pos.  
7<sup>me</sup> pos.

4<sup>th</sup> p. - 4<sup>me</sup> p.

1<sup>st</sup> p. - 1<sup>re</sup> p.



Changes of position from the first through third and fifth into the seventh position and back again, likewise from the first through fourth into the seventh position and back again into the first position.

Passages de la première position à la septième par la troisième et la cinquième position et retour à la première position.

**229.** a *3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 7<sup>th</sup> p. 7<sup>me</sup> p. 5<sup>th</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos.*

The same exercise with a different fingering.

Même exercice avec un autre doigté.

**b** *4<sup>th</sup> pos. 4<sup>me</sup> pos. 7<sup>th</sup> p. 7<sup>me</sup> p. 4<sup>th</sup> pos. 4<sup>me</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.*

**c** *3<sup>rd</sup> p. 3<sup>me</sup> p. 5<sup>th</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos.*

**d** *4<sup>th</sup> pos. 4<sup>me</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos. 4<sup>th</sup> pos. 4<sup>me</sup> pos.*

The last four exercises are also to be practised with the same fingering in the minor key.

Les quatre derniers exercices doivent aussi être étudiés en mineur avec les mêmes doigtés.

Place the first finger on A and E string.  
Poser le premier doigt sur la corde de La et de Mi.

Scales and Arpeggios in the seventh position.

Gammes et accords à trois sons dans la septième position.

To be practised with the three most important bowings. (See part I page 46 N° 5a.)

Exercer avec les trois coups d'archet les plus importants. (Voir le premier volume, page 46 N° 5a.)

**230.**

G and C major chord.

Accord à trois sons et de quarte et sixte en sol majeur.

**231.**

**232.**

# A major scale.

To be practised with the three most important bowings.  
(See part I page 46 N° 5a.)

# Gamme de la majeur.

Etudier avec les trois coups d'archet les plus importants. (Voir le premier volume, page 46 N° 5a.)

## 233.

## 233a

## Allegro moderato.

Mazas.

## 234.

235. Moderato.

Allegro moderato.

Ries.

For further practice in higher positions the following works are recommended: Hans Benda 105 Studies, third and fourth book (Rob. Forberg, Leipzig).

Pour continuer l'étude des positions supérieures, nous recommandons les Etudes 105 par Hans Benda, III<sup>ème</sup> et IV<sup>ème</sup> Cahier (Rob. Forberg, Leipzig).

Changing from first straight into fifth position, from second into the sixth and from the third straight into the seventh position.

Changements de position 103  
de la 1<sup>re</sup> à la 5<sup>me</sup>, de la 2<sup>me</sup> à la 6<sup>me</sup> et de la 3<sup>me</sup> à la 7<sup>me</sup> position.

Preparatory exercises.  
237. Exercices préparatoires.

3 4 1 4 3 4 1 4 4 1 2 1 4 1 2 1 4  
1<sup>st</sup> pos. 5<sup>th</sup> p. 1<sup>st</sup> pos. 5<sup>th</sup> p. 1<sup>st</sup> pos. 1<sup>st</sup> p. 5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> p. 5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> p. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> p. 1<sup>re</sup> pos. 1<sup>re</sup> p. 5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> p. 5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.  
3 4 1 4 3 4 1 2 1 4 3 4 1 4 3 4 1 2 1 4  
2<sup>nd</sup> p. 6<sup>th</sup> p. 2<sup>nd</sup> pos. 2<sup>nd</sup> p. 6<sup>th</sup> pos. 2<sup>nd</sup> p. 3<sup>rd</sup> p. 7<sup>th</sup> p. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>rd</sup> p. 7<sup>th</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 2<sup>me</sup> p. 6<sup>me</sup> p. 2<sup>me</sup> pos. 2<sup>me</sup> p. 6<sup>me</sup> pos. 2<sup>me</sup> p. 3<sup>me</sup> p. 7<sup>me</sup> p. 3<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> p. 7<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos.

This exercise must be practised on all strings!  
Cet exercice se fera sur toutes les cordes!

To be practised on all strings.  
Etudier ces exercices sur toutes les cordes.

Already in the first position the thumb with its nail joint is to be placed under the neck of violin and the arm must be turned so much to the right that the body of violin will not hinder the hand quickly to move forward; the hand must be able to glide comfortably round the body of violin. With a certain bold decision the hand is thrown by the arm into the new position; the change of positions is never reached with surety by too carefully groping on the strings. Even when practising slowly the change of position in itself must quickly be executed.

Dans la première position déjà le pouce se posera sous le manche du violon et le bras devra faire un grand mouvement tournant vers la droite de façon à ce que les éclisses ne forment aucun obstacle à l'avancement rapide de la main; il faut que la main puisse glisser facilement le long des éclisses. C'est d'un mouvement décidé et hardi que la main sera projetée par le bras dans la nouvelle position, car on n'obtiendrait jamais de l'assurance dans le changement en le faisant en hésitant. De même dans les exercices lents on exécutera d'un mouvement rapide le changement de position.

4 1 4 1 4 1 4 1  
5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos.  
5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.  
4 1 4 1 4 1 4 1  
5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos.  
5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.  
1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4  
1<sup>st</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 5<sup>th</sup> pos. 1<sup>st</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 5<sup>me</sup> pos.

To be practised on all strings.  
À étudier sur toutes les cordes.

To be practised on all strings.  
À étudier sur toutes les cordes.

To be practised on all strings.  
À étudier sur toutes les cordes.

Easier and more comfortable E flat major and E major are played in the second and sixth position because the semi tone in these positions is played by the second and third finger. Thus the most natural fingering is obtained and corresponds with the easiest fingering in the first position taught in this violin school. Also in the higher positions this kind of fingering appears to be the easiest.

On joue aisément et plus facilement en Mi-bémol majeur et Mi majeur dans la deuxième et sixième position, parce que le demi-ton dans cette position vient se placer entre le deuxième et le troisième doigt. Le demi-ton placé entre ces doigts est la position la plus naturelle et correspond au premier doigté, enseigné dans cette méthode à la première position. De même dans les hautes positions le premier doigté offre la plus grande facilité.

4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1  
2<sup>nd</sup> pos. 6<sup>th</sup> pos. 2<sup>nd</sup> pos. 2<sup>nd</sup> pos. 6<sup>th</sup> pos. 2<sup>nd</sup> pos. 2<sup>me</sup> pos. 6<sup>me</sup> pos. 2<sup>me</sup> pos. 2<sup>me</sup> pos. 6<sup>me</sup> pos. 2<sup>me</sup> pos. 2<sup>me</sup> pos.  
4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1  
3<sup>rd</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos.  
4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1  
3<sup>rd</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 7<sup>th</sup> pos. 3<sup>rd</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 7<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos. 3<sup>me</sup> pos.

Practise the same fingering in B flat and B major on the D string, F and F sharp major on the A string.

Exercer avec le même doigté Si bémol et Si majeur en commençant sur la corde de Ré; Fa et Fa-diese majeur en commençant sur la corde de La.

Also F major beginning with the fourth finger on the G string. Jouer de même Fa majeur en commençant avec le quatrième doigt sur la corde de Sol.

Likewise G major to begin with the fourth finger on the A string.

On jouera également Sol majeur en commençant avec le quatrième doigt sur la corde de La.

Study in the second fourth  
and sixth position by de Bériot.Etude en 2<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup> et  
6<sup>me</sup> position par de Bériot.238. 2<sup>nd</sup> pos. — 2<sup>me</sup> pos.4<sup>th</sup> pos. — 4<sup>me</sup> pos.6<sup>th</sup> pos. — 6<sup>me</sup> pos.2<sup>nd</sup> pos. — 2<sup>me</sup> pos.

Study in the third, fifth  
and seventh position by de Bériot.

Etude en 3<sup>me</sup>, 5<sup>me</sup> et  
7<sup>me</sup> position par de Bériot.

239. 3<sup>rd</sup> pos. — 3<sup>me</sup> pos.

The first section of the study consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line with a starting finger number '1'. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

5<sup>th</sup> pos. — 5<sup>me</sup> pos.

The second section of the study consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line with a starting finger number '1'. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

7<sup>th</sup> pos. — 7<sup>me</sup> pos.

The third section of the study consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line with a starting finger number '1'. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

3<sup>rd</sup> pos. — 3<sup>me</sup> pos.

The fourth section of the study consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line with a starting finger number '3'. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.



Sopr.

240. Allegro.

A string - corde de La

D string - corde de Ré

decresc.

p

A string - corde de La

cresc.

cresc.

f

5<sup>th</sup> p. - 5<sup>me</sup> p.

A string - corde de La

decresc.

decresc.

p

\*) The second finger glides on the A string until it reaches the auxiliary note B; only then the fourth finger is to play the B an octave higher. The 9<sup>th</sup>, 10<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> bar are to be done in a similar way.

\*) Le deuxième doigt glisse sur la corde de la jusqu'à la note auxiliaire Si; alors seulement on fera tomber le quatrième doigt sur le Si à l'octave. On procédera de la même manière dans la 9<sup>me</sup>, 10<sup>me</sup> et 15<sup>me</sup> mesure.



G string — corde de Sol      D string — corde de Ré

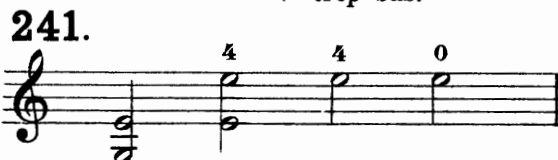
G string — corde de Sol      D string — corde de Ré

\*) The fingering above the notes is given by L. Spohr, the one below the notes by the author of this violin school. (Compare N° 252 in the 4<sup>th</sup> book of the 2<sup>nd</sup> part.)

\*) Le doigté supérieur est de L. Spohr, le doigté inférieur est de l'auteur de cette méthode. (Comparez le N° 252 au quatrième cahier du deuxième volume.)

## Purity of intonation.

From early youth our ear has become used to the "temperated" tuned piano. In tuning a piano the wee differences of intervals are equalized, "temperated," and the octave is divided in twelve semitones, one like another. It is not always easy for the violin player to find the temperated intonation of a piano absolutely true; if for instance on the piano the C sharp and D flat is played on one and the same key, the violinist will find it necessary to stop the notes on his instrument differently. To prove this assertion the following experiment should be tried: Tune the violin carefully so that all strings result in perfect fifths; then play the "e" with the first finger on the D string so that it is exactly in tune with the open G string; if now the perfect octave "e" is played with the fourth finger on the A string, it will be found that this latter tone sounds rather flat if compared with the open E string.

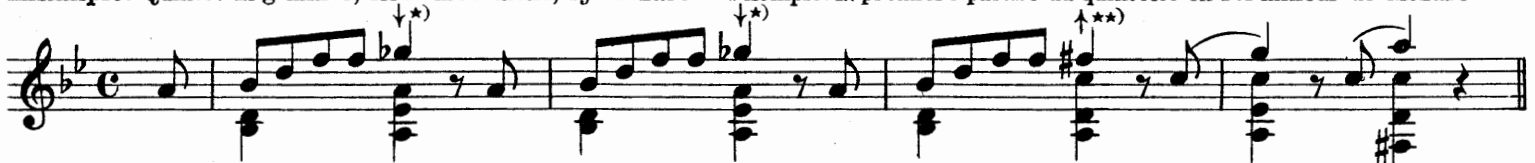


Another example would be: to play "b" with the first finger on the A string together with the open D string and then let the sound of the open E string follow to the sixth "b" and "d", played in perfect intonation. The first finger will have to be moved well upwards if the "b" is to result into a perfect fourth with the open G string.



When playing the sixth d-b the distance of the first finger from saddle was a minor whole tone, and at the fourth b-e a major whole tone. Mathematically and in the natural and perfect system of tuning we have to count with major and minor whole tones and half tones contrary to the temperated tuning system of the piano where all these differences are equalized. When playing music for string instruments only, the violinist will frequently observe that he has to stop two notes differently for which the piano has only one key, he would otherwise simply lack a real musical ear and fine feeling.

**Example:** Quintet in g minor, first movement, by Mozart. — **Exemple:** la première phrase du quintette en sol mineur de Mozart.



The f sharp of the third bar requires a higher intonation than the note g flat in the first two bars.

Every violinist whether professional or amateur who plays classical chamber music should know the fundamental rules of harmony, such knowledge would help him over many difficulties and that of intonation in particular. Every note of a chord which according to rules resolves into a higher note must be stopped rather high, or if resolving into a lower note, be stopped rather low. Further more for playing well in tune must distinguish between major thirds (in major chords) and minor thirds (in minor chords), specially if harmonies in major and minor follow each other closely. Major thirds must be stopped rather high and specially minor thirds fairly low.

\*) At the mark ↓ the player is reminded to stop the note, above which it is placed, not too high.

\*\*) At the mark ↑ the player is reminded to stop the note, above which it is placed, not too low.

## La justesse de l'intonation.

Notre oreille est accoutumée dès l'enfance à l'accord tempéré du piano. Cet accord égalise les véritables valeurs acoustiques des intervalles, elle „tempère“ ces derniers et divise l'octave en douze demi-tons complètement égaux entr'eux. Il n'est pas toujours aisé pour le violoniste de se conformer à l'intonation tempérée du piano; car le clavier n'a qu'une touche pour chaque son, tandis que le violoniste se verra souvent obligé d'intonner différemment la même note sur son instrument. Comme preuve de cette assertion on fera l'expérience suivante: Accorder exactement le violon de façon à ce que toutes les cordes forment des quintes justes, ensuite on jouera le „mi“ avec le premier doigt sur la corde de ré de manière à ce qu'il soit juste par rapport à la corde à vide de sol; si l'on joue alors l'octave juste de ce „mi“ sur la corde de la avec le quatrième doigt, on s'apercevra que ce ton, comparé à la corde à vide de mi, est sensiblement trop bas.

Ou bien: on prend avec le premier doigt la note „si“ sur la corde de la en jouant en même temps la corde à vide de ré et que l'on fasse ensuite suivre la corde de mi à la note „si“ justement intonnée et que l'on vient de jouer comme sixte de la corde de ré. Il faut poser le premier doigt sensiblement plus haut si l'on veut obtenir une quarte juste en jouant le „si“ avec la corde à vide de mi.

Pour la sixte ré-si le premier doigt était éloigné du sillet d'un petit ton entier et dans la quarte si-mi l'éloignement sera d'un grand ton entier. En physique mathématique et dans le système de sons purement naturels on distingue de grands et de petits tons entiers, de même de grands et de petits demi-tons, contrairement au système tempéré du piano qui égalise ces différences. L'intonation pure des instruments à cordes exige du violoniste d'intonner différemment deux notes pour lesquelles le piano ne connaît qu'une seule touche, autrement il ferait preuve d'une oreille défectueuse.

Le fa-dièse de la troisième mesure se résolvant sur sol, exige une intonation plus élevée que le sol-bémol de la première et deuxième mesure.

Tout violoniste, y compris l'amateur, devrait, pour pouvoir jouer des quators à cordes classiques, connaître les principes élémentaires de la théorie de l'harmonie; cette science aidera principalement à surmonter les difficultés de l'intonation: chaque intervalle d'un accord dont la résolution se fait méthodiquement en montant devra être joué assez haut, et chaque intervalle dont la résolution se fait en descendant devra être joué assez bas. En outre, il faut bien distinguer dans l'intonation la différence entre les tierces majeures (accords majeurs) et les tierces mineures (accords mineurs), surtout dans les passages où majeur et mineur sont approché;

\*) Le signe ↓ avertit que la note sur laquelle il se trouve ne doit pas être jouée trop haut.

\*\*) Le signe ↑ avertit que la note sur laquelle il se trouve ne doit pas être jouée trop bas.

No interval differs so much from tempered intonation (temperierte Stimmung) than the minor third, if played rather low it gains in characteristic, sadness and austerity of sound.

Example: Sextett B major by J. Brahms.

Exemple: sextuor en si bémol majeur de J. Brahms.

The image shows two staves of musical notation for a sextet in B-flat major by Johannes Brahms. The top staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features several upward-pointing arrows above notes, indicating intonation adjustments. The bottom staff includes a *cresc.* (crescendo) marking. The music consists of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

Naturally the first violin player in his endeavour to characterise the different intonation of major and minor, must be supported by all his other partner.

In chamber music without piano it will only be possible to play in absolutely perfect intonation by studying the score of the work observing and acting according to the rules given above, carefully examining the true intonation of the various intervals. When playing quartett every good violinist should be able to correct faulty intonation of a chord by shifting his finger either a little higher or lower, specially in slow movements. There are many soloists of reputation who lack the ability of adapting themselves to such occasions and will always remain inferior when playing chamber music. In order to become a good and reliable quartett player it is highly recommended to begin early with playing duettes for two stringed instruments. It will decidedly help to getting used to quartett playing and promote the fine feeling for pure intonation. Happily in this respect we possess a numerous and an excellent musical literature of easy compositions by Pleyel, Mazas, Dancla, de Beriot and more difficult ones by Kalliwoda, Viotti, Mozart, Hauptmann, Molique and Spohr.

When playing with piano the violinist will have to accommodate himself to the tempered intonation of the piano and try hard to equalize his notes with those of the piano in order to reach an euphonious sound. Even when playing double stoppings without the accompaniment of piano, the violinist will find that he has to temperate one or the other interval in order to produce a satisfactory sound of the full chord. If the notes played with the first finger on D and A string as shown in the already given example:

The image shows a musical staff with a four-note chord. The notes are G, B, D, and E. Below the staff, the text reads: "are played in one chord, et les jouant en accord". To the right of the text is a small diagram of a four-stringed instrument (violin) with the notes G, B, D, and E indicated on the strings.

the first finger must stop the "e" a little higher than in the sixth g-e and the "b" a little lower than by playing the fourth b-e, thus resulting in a more satisfactory and pure sound of a four voiced chord.

If each of the four quartett players had to play one note of this chord and the cellist would play the "G" absolutely in tune to his G string (perfect octave) and the first violin the top note "e" likewise in tune with the E string it would result in a chord out of tune if the viola would play the "e" to the open G string and the second violin the "b" (perfect fourth) to the open E string although their strings well in tune. To result in a chord perfectly in tune all four players must be able to accommodate themselves, and a musical leader should decide which notes should be played either higher or lower.

les tierces majeures doivent être jouées assez haut et les tierces mineures surtout devront être jouées assez bas. Il n'y a pas d'intervalle qui subisse une aussi grande différence d'intonation tempérée que la tierce mineure. Par l'intonation basse sa caractéristique

Il faut naturellement que le premier violon en s'efforçant de caractériser les différences entre majeur et mineur soit appuyé par les autres instrumentistes.

Dans la musique de chambre sans piano on trouvera souvent à l'étude des passages dont la fausseté ne pourra être corrigée qu'en se rendant compte de l'harmonie dans la partition et, qu'en raison des principes mentionnés plus haut, on examinera l'intonation de chaque intervalle. Un habile quartettiste doit être à même pendant le jeu, surtout dans les phrases musicales traînantes, de corriger la fausseté de sons en faisant glisser le doigt plus haut ou plus bas. Le violoniste qui ne possède pas ou qui ne parvient pas à acquérir cette faculté d'adaptation sera toujours un mauvais quartettiste, tout en pouvant être un soliste fort remarquable. En général, pour bien se préparer au jeu de quatuor et, en particulier, pour s'exercer à la pureté de l'intonation, nous recommandons le jeu de duos pour deux instruments à cordes. Heureusement que dans ce domaine spécial le violoniste a à sa portée une littérature riche et précieuse, ainsi que des compositions faciles; à commencer par Pleyel, Mazas, Dancla, de Bériot, puis Kalliwoda et Viotti pour arriver ensuite aux duos difficiles de Mozart, de Hauptmann, de Molique et de Spohr.

En jouant avec le piano, la violoniste devra s'adapter à l'intonation dite tempérée; dans l'intonation c'est toujours l'harmonie momentanée et l'oreille surtout qui guident. De même dans un ensemble, sans piano, le violoniste sera souvent obligé de "tempérer" l'un ou l'autre intervalle pour obtenir une consonnance satisfaisante. Si l'on prend avec le premier doigt les notes sur les cordes de ré et de la des exemples ci-dessus mentionnés

il faudra que le premier doigt prenne le mi un peu plus haut que le sol-mi de la sixte et que le premier doigt joue le si un peu plus bas que le si-mi de la quarte pour obtenir un accord de quatre sons purs.

Supposons que cet accord dans un quatuor d'instruments à cordes soit divisé entre les quatre instruments et que le violoncelle intonne le sol de la deuxième octave en octave absolument juste à sa corde de sol; de même le premier violon intonnant le mi de l'octave plus haut, d'une justesse aussi exacte que la corde de mi parfaitement accordée, il s'en suivrait infailliblement un accord très dissonnant, surtout si l'alto (la viola) se basait sur son mi comme sixte de la corde à vide de sol, en même temps que le deuxième violon sur sa note si comme quarte juste de la corde à vide de mi. En pareil cas il faut que les quatre instrumentistes possèdent une certaine faculté d'adaptation pour arriver à former un accord satisfaisant, ou alors celui qui dirige vérifiera quels sons devront être pris un peu plus haut ou un peu plus bas.

The one given example proves that four players in a quartett absolutely confident of playing in tune yet may produce a chord which is not in tune. Particularly in quartett playing one should avoid as far as possible to use the notes on open strings.\*)

So far we have only endeavoured to examine the perfect intonation of the manifold connections of the intervals when playing together or when using chords in solo playing. We learned that intervals although played perfectly in tune, might well disturb the playing in tune of several instruments together. We therefore distinguish "melodic" from "harmonic" intonation. We can speak of melodic intonation by examining the sound of intervals following one another, not how they sound together. All melody consists of certain parts of one or several scales. In order to procure a reliable melodic intonation, the study of scales is inevitable, it not only trains the ear but prevents inattention and the playing out of tune. Swerving from the tempered tune of the piano, semi-tones in scale playing should be stopped close together. In order to obtain these close stops the upper note must be driven backwards and also the lower tone as far as possible be brought towards the semi-tone above. Of course nothing must be overdone in this respect and the close stops of fingers must not result in quarter notes.

In quick runs the melodic intonation with very closely stopped semi-tones may be used even with the accompaniment of the piano; if the semi-tones are stopped closely together every passage will sound clear and distinct. Besides this in quick runs major and minor thirds must be carefully distinguished, the augmented second of the harmonic minor scale must be stopped wide away from the lower tone, the third in the dominant seventh chord (leading note of scale) must be played high enough, the seventh (the fourth of scale) low; in the diminished seventh chord the first note (again leading note of scale) should be stopped high, the diminished seventh (the sixth of the minor scale) low. In descending the melodic minor scale, remember to stop the sixth and seventh tone sufficiently low.

\*) The author of this school was told by a contemporary of L. Spohr that whilst playing quartett with three musicians at a friend's house, Spohr requested his partners after the first movement was played, to use open strings as little as possible or not at all. The astonishment of the listening musical friends was all the greater as a quartett by Haydn in G major was played in a key offering plenty of opportunity to use open strings.

### Final remark.

Anyone more deeply interested in the question of intonation and its mathematical maxims should read the excellent book by Alfred Jonquière: „Grundriß der musikalischen Akustik“, instructing articles for musicians and friends of music, Leipzig, Th. Grieben, Publisher (L. Fernau).

Jonquière for several years was professor of mathematics at the Basel university, he possessed an excellent musical ear and was a first rate violinist and quartett player. A very serious and inherited eye disease extremely hindered him in his profession, he gave up mathematics and for several years studied music at the Royal Academy at Berlin. But also in this newly chosen profession he was much hindered by his eye disease; and was in danger of becoming totally blind. After having finished the above mentioned book Jonquière in 1898 committed suicide. No other one would have been able to write such a celebrated work. At the end of his painstaking research in the various mathematical maxims of sound Jonquière quotes Ovid as follows: "medio tutissimus ibis", the golden middle-way is always the best in all problems of intonation, difficult to solve; there is no absolute system of intonation (Stimmungsprinzip) to serve all purposes.

Cet exemple-ci nous prouve que dans un quatuor d'instruments à cordes les quatre joueurs sont dans le cas de jouer un accord sensiblement faux bien que chacun d'eux, pris séparément, joue juste. L'adaptation étant impossible avec les cordes à vide il faudra les éviter autant que possible dans le quatuor.\*)

Toutes les recherches sur la bonne intonation se sont appliquées jusqu'à présent aux divers rapports des intervalles dans un ensemble d'instruments ou dans un solo en double notes. Nous avons vu que les intervalles, en eux-mêmes exactement intonnés, peuvent produire dans un ensemble une sensible discordance; c'est pourquoi l'on distingue „l'intonation mélodique“ et „l'intonation harmonique“. L'intonation mélodique ne s'occupe que des intervalles, tels qu'ils sonnent en se succédant et non comparé avec d'autres simultanés. On peut ramener toutes les formations mélodiques à des parties d'une ou de plusieurs gammes; c'est pourquoi l'étude des gammes est la meilleure garantie pour s'approprier une bonne intonation mélodique cela n'exerce non seulement l'ouïe, mais cela la garantit contre une fausse direction. Contrairement à l'accord tempéré du piano on jouera dans la gamme les demi-tons plus serrés, toutefois il ne faut pas s'efforcer à obtenir ce résultat en ce que le ton supérieur soit forcé en dessous, mais aussi que le ton inférieur soit par accentuation intentionnelle poussé en haut vers le demi-ton. Il faut naturellement éviter l'exagération qui produirait par là des quarts de tons.

Dans les traits rapides on peut aussi conserver l'intonation mélodique avec des demi-tons très serrés même avec l'accompagnement du piano; chaque passage sonnera juste et distinct si les demi-tons sont joués très serrés. Et puis dans les traits rapides il faut rigoureusement observer les tierces majeures et les tierces mineures, la seconde augmentée de la gamme mineure harmonique devra être prise assez grande; dans l'accord de septième de dominante (note sensible de la gamme) la tierce doit être jouée haut, la septime (la quarte de la gamme) bas; dans l'accord de septième diminuée, la tonique (de nouveau la note sensible de la gamme) doit être jouée haut, la septième diminuée (le sixième degré de la gamme mineure) bas. En jouant la gamme mineure mélodique descendante, il ne faut pas oublier que le septième et sixième degré doivent être joués très bas.

\*) Un contemporain de L. Spohr raconta à l'auteur de cette méthode que, pendant un long séjour dans une ville étrangère, le maître jouant un quatuor avec trois musiciens de cette ville les pria après le premier mouvement de se servir très peu ou pas du tout de cordes à vide. L'auditoire à cette remarque fut d'autant plus étonné que dans ce quatuor en sol majeur de Haydn que l'on jouait, le mode de la composition exigeait l'emploi fréquent de cordes à vide.

### Remarque.

Celui qui veut étudier à fonds la question de l'intonation et s'orienter dans les différents principes de l'accord mathématique doit lire l'excellent travail d'Alfred Jonquière: „Éléments de l'acoustique musicale“ guide recommandable aux musiciens et aux amateurs; Leipzig, édition Th. Griebens (L. Fernau).

Jonquière, professeur agrégé des mathématiques pendant plusieurs années à l'Université de Bâle, avait l'ouïe extrêmement fine et était violoniste et quartettiste distingué. Une grave maladie héréditaire aux yeux l'empêcha énormément d'exercer sa profession; il y renonça pour étudier pendant quelques années la musique à l'Académie royale de Berlin. Mais bientôt menacé de cécité complète, il abandonna sa nouvelle profession et après avoir achevé l'oeuvre citée plus haut, il mit fin à ses jours en 1898. Il fut appelé plus que personne à écrire cette oeuvre remarquable. Arrivé à la fin de son travail minutieux sur les différents principes d'intonation mathématique, Jonquière cite la sentence d'Ovide: „medio tutissimus ibis“; le juste milieu est souvent le meilleur moyen dans la question difficile de l'intonation dont le problème restera dans bien des cas encore longtemps à résoudre. Il n'existe aucun principe d'intonation mathématique qui puisse indiscutablement justifier toutes les exigences.

### All major and minor scales up to the third tone of third octave.

These scales are to be practised with various kinds of bowing:

- 1) Forearm stroke with upper part of bow a) shortly pushed b) broadly shoved.
- 2) The same strokes with the lower part of bow well using the upper arm.
- 3) Four and eight notes joined, later on quicker 16 and 32 notes joined.
- 4) 2 notes joined, 2 detached.
- 5) Two detached, two slurred.
- 6) Every note twice, quickly, very little bowing, in the middle; to be practised with loose arm, elbow-joint and wrist, all muscles absolutely restrained.

### Toutes les gammes majeures et mineures jusqu'à la tierce de la troisième octave.

Ces gammes sont à travailler avec bien des coups d'archet différents:

- 1) Le coup d'archet de l'avant-bras du milieu à la pointe a) détaché court b) détaché large.
2. Ces mêmes coups d'archet du milieu au talon et en faisant un grand mouvement du bras.
- 3) Lier 4 notes, puis 8 notes et d'une manière accélérée, lier 16 et 32 notes.
- 4) Deux liées, deux détachées.
- 5) Deux détachées, deux liées.
- 6) Jouer chaque note deux fois dans un mouvement accéléré, très peu d'archet, au milieu; mouvement de l'articulation du coude, la main fera en même temps le mouvement du poignet si tous les muscles du bras entier seront absolument souples jusqu'au bout des doigts.

242.

\*) In the scales of a minor, f minor, g sharp minor and e minor both fingerings indicated should be practised.

\*) En jouant les gammes de la mineur, fa mineur, sol dièse mineur et mi mineur, prendre les doigtés indiqués au-dessus aussi bien que ceux indiqués au dessous.



1st pos.  
1<sup>e</sup> pos.  
2

5<sup>th</sup> pos.  
5<sup>e</sup> pos.

7<sup>th</sup> pos.  
7<sup>e</sup> pos.

3<sup>d</sup> pos.  
3<sup>e</sup> pos.

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>e</sup> pos.  
2

2

4

4

4

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>e</sup> pos.

4

Half position.  
Demi-pos.

1 2 3 4

1<sup>st</sup> pos.  
1<sup>e</sup> pos.

1 2 3 4

4 4 3 2

0 4 3 2

1 4

4 2 2

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>e</sup> pos.

2

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>e</sup> pos.

2

2<sup>nd</sup> pos.  
2<sup>e</sup> pos.

4

4

3<sup>d</sup> pos.  
3<sup>e</sup> pos.

2

0

0

1

1

3<sup>d</sup> pos.  
3<sup>e</sup> pos.

2

2

4



3<sup>d</sup> pos.  
3<sup>e</sup> pos.

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>e</sup> pos.

4<sup>th</sup> pos.—4<sup>e</sup> pos.

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>e</sup> pos.

4<sup>th</sup> pos.  
4<sup>e</sup> pos.

### Scales in the first position, to be played very quickly.

In practising with metronom begin with metron.  $\text{♩} = 60$  raising the tempo gradually to  $\text{♩} = 84$  and quicker still. Observe that the upper arm whilst changing strings is let down when ascending, and lifted when descending scale. Practise at first leaving the bow on the strings in the middle, afterwards with springing bow.

### Gammes très rapides en première position.

On commence avec le métronome marquant  $\text{♩} = 60$  en augmentant peu à peu la vitesse jusqu'au degré  $\text{♩} = 84$  et plus vite encore. Il faut observer à ce que le bras coopère à chaque changement de corde en se baissant pour la gamme ascendante et en se levant pour la gamme descendante. Exercer d'abord à la corde avec le milieu de l'archet, ensuite en sautillé.

243.

12 times  
12 fois

With short bow near the point.  
Avec peu d'archet à la pointe.

Try also to play 2, 3 and 4 bars in one bow and observe the indispensable action of the upper arm when changing string.

Essayer aussi de jouer de suite deux, trois et quatre mesures d'un seul coup d'archet en observant la coopération indispensable du bras dans le passage d'une corde à l'autre.

### Study for the diminished fifth.

Charles de Bériot wrote this study in order to get used to playing the diminished fifth with one and the same finger. However modern technic requires an early preparation for the hand to stop the diminished fifth with different fingers.\*) This study should therefore be practised with the fingering above the notes intended by de Bériot and also that one given by the author underneath the notes.

### Exercice pour la quinte diminuée.

Charles de Bériot écrivit cet exercice pour l'étude de la quinte diminuée avec le même doigt. Mais la pédagogie moderne devra aussi préparer la main de bonne heure à jouer des quintes diminuées avec de différents doigts.\*) C'est pourquoi il faudra jouer cette étude aussi bien avec les doigtés indiqués au-dessus des notes, selon indication de de Bériot qu'avec les doigtés marqués au-dessous des notes, d'après l'auteur de cette méthode.

244.

Moderato.

de Bériot.

\*) Consider for instance the difficult problems of fingering in the compositions of Johann Sebastian Bach (1685-1750) and Max Reger (1873-1917) lateron to be solved.

\*) Que l'on pense aux problèmes difficiles des doigtés que l'élève aura à résoudre plus tard dans les nombreuses compositions de Johann Sebastian Bach (1685-1750) et de Max Reger (1873-1917).

The musical score consists of ten staves of music. Each staff contains a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings. The notation includes notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Performance instructions are placed above or below the notes, including 'sh. str.' (short strokes), 'p. d'ar.' (pizzicato), 'u.h. m.s.' (upper hand, medium speed), and 'l.h. m.i.' (lower hand, medium intensity). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

★) The fingering underneath the notes of these bars seems at first surprising and uncomfortable, the fingers must however be prepared for such stoppings later on to be used and if only in rare instances.  
 \*\*\*) Sh. str. means short strokes.

★) Les doigtés marqués sous les notes de cette mesure semblent étranges au premier abord, mais il est bon d'en faire la connaissance, on les emploiera forcément plus tard (rarement toutefois) dans certains cas.  
 \*\*\*) Peu d'archet.

## The twelve major scales in three octaves.

These scales should be practised slowly at first with broad forearm strokes (upper half of bow) and with short forearm strokes in the middle of bow; afterwards 4, 8 and 16 notes joined and gradually quicker. The fingerings above the notes are used in almost every violin school and all scale studies.\*) After the second finger has been used, the first slides into the new position, thus reaching the top note with the fourth finger, and in most scales with the rather awkward up and down sliding of the fourth finger. In the fingerings indicated below the notes the change of position never occurs after the second but the third and fourth finger and thus playing the top note with the third finger. In this way we always gain the same and natural succession of fingers for all scales, viz. the semi-tone in the higher positions always occurring between the second and third finger. The top note is always played with the third finger because this finger makes it possible to give a stronger better sound to the last note than the fourth finger, and the sliding up and down of a finger on the top notes is avoided.

The fingering given underneath the notes is better although the one above is traditionell; comparing both the violin player will be convinced that the fingering given underneath is preferable.

## Les douze gammes majeures dans l'étendue de trois octaves.

Travailler pour commencer avec un coup d'archet de l'avant bras, large (seconde moitié de l'archet) puis court (milieu). En suite on liera 4, 8 et 16 notes. Dans un mouvement plus rapide on liera 4 notes, plus vite encore 8 et 16 notes. Les doigtés indiqués au dessus des notes sont des doigtés que l'on trouvera p.a.d. dans toutes les méthodes.\*\*) On fait le démanché après le deuxième doigt en glissant du premier dans la nouvelle position pour atteindre la plus haute note avec le 4ième. Dans la plupart des gammes le 4ième fera un affreux glissé sur deux notes. Avec le doigté indiqué au dessous on ne changera jamais de position après le 2ième, mais après le 3ième ou 4ième doigt et on atteindra la plus haute note avec le 3ième. On aura ainsi pour toutes les gammes un doigté régulier et un mouvement des doigts naturel, c. a. d. le demi-ton se trouvera placé, dans les positions supérieures, toujours entre le 2ième et 3ième doigt; on évitera ainsi un glissé inutile, en outre, le 3ième étant plus fort que le 4ième, la sonorité n'en sera que plus claire.

Le doigté du dessous est meilleur que celui du dessus qui n'est que tradition et que je n'indique ici que par comparaison. Le violoniste pourra se convaincre par lui-même de la supériorité du doigté de dessous.

245.

half pos. 3 2 1 2 3 4 0 1st pos. - 1st pos. 1st pos. - 1st pos.

1 2nd pos. - 2nd pos. 2nd pos. - 2nd pos. 1 3

B major and B flat major with the same fingering.

2nd pos. - 2nd pos. 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 3 3rd pos. - 3rd pos. 1 1 3

3rd pos. - 3rd pos. 1 1 3 3 4th pos. - 4th pos. 1 1 3

The fingering of D and B flat major alike.

4th pos. - 4th pos. 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 3 5th pos. - 5th pos. 1 1 3

The fingering of E and E flat major alike.

5th pos. - 5th pos. 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 3 6th pos. - 6th pos. 1 3

The fingering of F and F sharp major alike.

\*) Only the famous violinist and composer of excellent works of studies Jacob Dont (1815-1888) recommends in his "theoretical and practical essays" Op. 49. change of position with and after the 3rd and 4th finger.  
\*\*) Compare A. Jarosy "The fundamentals of fingerings in violin playing" Berlin 1921, Max Hesse.

\*) Ce n'est que Jacob Dont (1815-1888) le fameux violoniste viennois et compositeur remarquable, qui utilise dans son Op. 49. (Conseils pratiques et théoriques) le démanché sur et après le 3ième et 4ième doigt.  
\*\*) Voir A. Jarosy, "Le principe du doigté du violon" Berlin 1921, chez Max Hesse.



**Scales with interrupted succession of fingers.**

**Gammes avec doigté irrégulier, doigté serre.**

If we put G flat instead of F sharp and C flat instead of B the notes are simply altered enharmonically, thus the scales of a and b on page 117 can just as well be played in the first position. A really new position for the hand with close stopping of fingers is resulting only in the case if for instance C or F major scales are played with the following fingering:

On pourra tout aussi bien jouer les gammes a et b à page 117 en première position si l'on fait le changement enharmonique soit: fa diez = sol bémol majeur et si-do bémol majeur. Une nouvelle position avec doigté serré existera réellement en jouant p. ex. do ou fa majeur avec le doigté suivant



This fingering contains the stopping of following chords: and Fugue in E minor by Reger Op.117.

Ce doigté est celui de l'accord: et Fugue mi mineur de Reger, Op. 117.



Fugue in G major by Reger, Op.117 N° 6.  
Fugue sol majeur de Reger, Op 117 N° 6.

The following stoppings of chords are contained in these scales:  
Nous trouverons dans ces gammes le doigté des accords suivants:



Suite in B major by Bach-Ebner.  
Suite en si bémol majeur by Bach-Ebner.

Already in easy concertos for the young student this close stopping may be used:  
De faciles concertos pour élèves contiennent déjà ce doigté serré:

Concerto by Accolay.  
Concerto de Accolay.



To stop diminished and augmented fifths with one and the same finger will never sound well;... inferior fingering:  
Les quintes diminuées ou augmentées prises avec le même doigt, ne donneront jamais une bonne... mauvaise liaison:

more frequently still the close stopping will do good service in minor keys.

Le doigté serré sera encore plus utile dans les gammes mineures:



Fugue in G minor by Reger, Op.117. Ciaconna by Vitali.  
Fugue sol mineur de Reger, " Chaconne de Vitali.

Beethoven, Op.18 N° 3.



Stopping of chord  
Doigté de l'accord



Stopping of chord  
Doigté de l'accord



Compare also page 178, 7 and 178, 8.  
Comparez aussi pages 178, 7 avec 178, 8.



Scales with interrupted succession of fingers offer double advantages. The stopping of the diminished fifth with one and the same finger is avoided. All disadvantages through to and fro shifting of fingers are set aside, quick runs and passages can be executed in a more smooth manner, but no finger must alter the position of its original place when going over to another string.\*)

Les gammes jouées avec doigté irrégulier ont deux avantages. On évite premièrement l'usage d'un seul et même doigt pour la quinte diminuée, ensuite un même doigt n'aura pas à se déplacer pour sa position nouvelle sur une autre corde; on supprime de ce fait le glissé fâcheux et désagréable, il s'en suivra que les traits rapides seront plus nets et précis.\*)

Concerto by Beethoven.— Concerto de Beethoven.

Second Partita by Bach.  
Deuxième partita de Bach.

Prelude in E minor by Reger, Op. 117.  
Prélude mi mineur de Reger, Op. 117.

Folies d'Espagne by Corelli-David.  
Folies d'Espagne de Corelli-David.

Concerto in D major by Mozart.  
Concerto en ré majeur de Mozart.

In many instances the best fingering is found by thinking of the whole chord, we are to consider where every finger would have to be put down if on every string one note of the passage would have to be stopped.

Pour trouver le meilleur doigté d'un passage, il faut se représenter le doigté de l'accord, c.a.d. quelle serait la place de chaque doigt s'il avait à jouer sur chacune des cordes une note du dit passage en accord.

Concerto de Beethoven.

Stopping of chord  
Doigté de l'accord

The following useful fingerings for chromatic scales are to be found in the violin school by Charles de Bériot:

Charles de Bériot, dans sa méthode de violon au sujet des gammes chromatiques, indique les doigtés pratiques suivants:

\*) The interruption of the succession of fingers is very similar to that of the guitar. The strings of this instrument are tuned in fourths and thirds, and the interrupted succession of fingers becomes absolutely necessary and self understood for the development of technic.— Nicolò Paganini (born in Genua 1782, deceased in Nizza 1840), the greatest violin virtuoso of all times, for four years played the guitar instead of the violin (1801-1805) and is said to have played both instruments with the same perfection. (See J. v. Wasilewski, "die Violine & ihre Meister" Breitkopf & Härtel). We may take it for certain that Paganini besides other technical forms used the Guitar-fingering also for the violin in order to obtain the surprising technical effects much to the astonishment of all his contemporaries. Many arpeggios of the 24 caprices for the violin by Paganini are a proof of the similarity of stopping on the guitar. To avoid misunderstandings the author begs to remark that he does not belong to those who wish to explain the secret of the unheard of triumphs by Paganini's playing some tricks and his acrobatic virtuosity.—Paganini's sensational success which set the world in astonishment and even now, a hundred years after remains a topic for discussion, lay in his singular and peculiar personality; he possessed both, greatest talent for virtuosity as well as for a certain genial kind of composition.

\*) L'interruption dans la régularité du doigté a une grande analogie avec le doigté de la guitare. Les cordes de cet instrument étant accordées en quarts et tiers, il s'en suit qu'un doigté irrégulier est inévitable et correspond à la technique de l'instrument. Nicolò Paganini (né à Gènes en 1782, mort en 1840 à Nice) le plus grand de tous les violonistes virtuoses lâcha le violon pour la guitare en 1801-1805. Sa virtuosité sur cet instrument égalait celle du violon. (Voir J. v. Wasilewski, "Le violon et ses grands maîtres" chez Breitkopf & Härtel). On peut avec certitude affirmer que Paganini appliquait des doigtés de la guitare au violon, il avait du reste recours à certains moyens techniques inédits pour épater ses auditeurs. Dans ses 24 Caprices l'on retrouve maints accords rappelant par leurs aspects le manche de la guitare. Afin d'éviter tout malentendu, l'auteur de ces lignes se permet de faire observer, qu'il n'est pas un de ceux qui veulent prouver par explication et démonstration de certains trucs et effets, les raisons du succès qu'avait Paganini. La cause des succès délirants de Paganini qui après un siècle sont encore admirés, doit être cherchée plutôt dans la personnalité endiablée et unique de Paganini, qui réunissait en un seul type le plus grand des virtuoses et dans son genre un compositeur génial.

C. de Bériot wants to point to the possibility of stopping the interval of a minor third from the saddle with the third and the major third with the fourth finger. As far as the author knows, scarcely anything has been said about this in other works of studies although no doubt very close fingering would prove very useful and absolutely necessary in many places.

C. de Bériot démontre la possibilité d'atteindre avec le troisième doigt l'intervalle d'une tierce mineure du sillet et avec le quatrième doigt celui d'une tierce majeure. Malheureusement, si je ne me trompe, ces indications sont rares dans d'autres méthodes malgré que dans bien de passages le rapprochement des doigts est certainement avantageux et parfois même absolument nécessaire.

Concerto by Paganini. Giaconna by Bach.  
Chaconne de Bach.

Fugue in G major by Reger, Op.117. Concerto in D minor by Bach (Reitz). Fantasie by Schubert, Op.159.  
 Fugue en sol majeur de Reger, Op.117. Concerto en ré mineur de Bach (Reitz). Fantaisie de Schubert, Op.159.

Moto perpetuo by Paganini. Concerto in A minor by Viotti.  
Concerto en la mineur de Viotti.

Fugue in G minor by Reger, Op.117 N°2. Fugue in C major by Bach. Partita in B minor by Bach.  
 Fugue en sol mineur de Reger, Op.117 N°2. Fugue en do majeur de Bach. Partita en si mineur de Bach.

Gavotte in Rondo-style by Bach.—Gavotte en rondeau de Bach.

Prelude from the E major Partita by Bach.—Prelude de la Partita en mi majeur de Bach.

Concerto by Mendelssohn.

Harmonic notes.\*)

If a finger is placed loosely on the middle of a sounding string (viz. the middle between saddle and bridge) the octave of the string's tone will sound. If the string is divided in three equal parts and the finger loosely touches exactly the place of either third part of the string on both places the fifth of the octave will sound; at quarter length of string the double octave will sound, at fifth the major third of double octave. Notes thus produced are called natural harmonics.\*\*)

Example in notes:

247.

Actual sound of note.— Effet sonore.

Finger loosely placed on G string.  
 Doigt légèrement posé sur la corde de sol.

Les sons harmoniques (Flageolets)\*)

Si l'on pose légèrement un doigt sur le milieu de la corde vibrante, (c'est à dire milieu entre sillet et chevalet) on obtient le son de l'octave de la tonique, si l'on pose légèrement un doigt sur l'un des deux points qui sont exactement au tiers de la longueur des cordes, on obtient aussi bien au tiers supérieur qu'au tiers inférieur la quinte de l'octave; au quart de la corde on obtient le son de la double-octave et au cinquième de la corde la tierce majeure de la double-octave. On nomme ces sons les harmoniques naturels.\*\*)

On "o" either above or below a note signifies the natural harmonic note.

Le zéro placé au-dessus ou au-dessous d'une note signifie son harmonique naturel.

\* The German name for harmonic, (Flageolet) derived from a kind of flute, no longer in use. This instrument was not played like the modern flute for solo- and orchestral playing but like the oboe or clarinette. The harmonic notes on a string instrument were sounding similar to those of a flageolet.  
 \*\* Anyone interested in this part of musical knowledge would find further information in such works dealing with the laws of sound and acoustics.

\* Le flageolet, petite flûte à bec, employée encore de nos jours dans certains petits orchestres (France, Angleterre) a des sonorités rappelant les sons harmoniques des instruments à archet; d'où ce terme pour désigner quelquefois les sons harmoniques.  
 \*\* Chaque son produit par un instrument ou par la voix est composé d'une série de sons superposés dont l'acuité est en rapport avec la tonique. On les nomme en physique, acoustique: sons supérieurs et sons inférieurs.

Natural harmonic notes on the  
Sons harmoniques naturels sur la

Actual sound of note.  
Effet sonore.

Finger loosely placed on string.  
Doigt posé légèrement.

D string.  
Corde de ré.

A string.  
corde de la.

E string.  
corde de mi.

The natural harmonics correspond with the natural notes (Naturtöne) of the horn and cornet, and in their continuation may be produced on the violin similar to those on a brass instrument:

Les sons harmoniques naturels correspondent aux sons naturels du cor (du clairon) et de la trompette et se mettent en harmonie avec les sons supérieurs d'une manière aussi régulière sur le violon que sur un instrument à vent.

The natural harmonics on the violin are not as much of practical use as the "Naturtöne" on brass instruments. The highest natural harmonic used for artistic purposes is the third of the double octave. Besides the natural harmonic notes there are also the artificial ones or composite harmonics. These are produced by putting the first finger firmly on the string and the fourth one very loosely only. By placing the first finger tightly on the note printed in the usual way, and at the same time the fourth finger loosely stopping the interval of a fourth printed in diamond-shaped notes, the following artificial harmonics are produced.

Les sons harmoniques naturels n'ont pas sur le violon la même application pratique que les sons naturels sur les instruments à vent. Le son harmonique naturel supérieur (de dessus) pouvant être utilisé dans un but artistique est la tierce de la double-octave. Outre les sons harmoniques naturels il y a encore des sons harmoniques composés. Ceux-ci se produisent en posant vigoureusement le premier doigt sur la corde, tandis que le quatrième n'est posé que légèrement. On obtient les sons harmoniques suivants en posant fermement le premier doigt sur les notes écrites en caractères ordinaires et en posant en même temps, mais légèrement, le quatrième doigt dans la position de la quarte, sur les blanches carrées.

Actual sound of note.  
Effet sonore.

Way of writing and stopping.  
Ecriture et doigté.

Harmonics produced by stopping fourths on G string.  
Sons harmoniques en quartes, sur la corde de sol.

D string.  
corde de ré.

A string.  
corde de la.

E string.  
corde de mi.

G major scale.  
La gamme de sol majeur.

Harmonics will sound best if played with the lower part of bow, the latter firmly grasping the string similar to the throwing bow stroke.

Les sons harmoniques se jouent le mieux quand on les prend avec la partie inférieure de l'archet; il faut lever l'archet et le poser fermement sur la corde comme à la manière du „jeté.“

Actual sound of note.  
Effet sonore.

Way of printing and stopping.  
Ecriture et doigté.



Example of natural harmonics in the first position: Mazurka by H. Wieniarski Op. 19.

Exemple de sons harmoniques naturels à jouer à la première position: Mazurka Op. 19 de Wieniawski.



To make the first harmonic note sound well use very little bow near the point for the four semi quaver notes, using the entire length of bow for the harmonic, to be played with much string.

Pour bien faire résonner le premier son harmonique, on se sert en jouant les quatre doubles croches de très peu d'archet à la pointe et, pour le son harmonique de tout le reste de l'archet en le faisant ressortir avec élan.

Chord of G major. L'accord parfait de Sol majeur. Chord of D major. L'accord parfait de Ré majeur. Chord of A major. L'accord parfait de La majeur. Concerto in D minor by F. David. Concerto en Ré mineur de F. David.

Mazurka by H. Wieniawski Op. 12. — Mazurka Op. 12 de Wieniawski. *a tempo tranquillo*

Artificial harmonics by stopping the interval of fifths occur rather seldom.

Avec le doigté de quintes on trouve rarement des sons harmoniques composés.

Actual sound of notes. Effet sonore

Way of print and stop. Notation et doigté.

Example of artificial harmonics by stopping the interval of fifths: Air by Pergolesi from "Stücke alter Meister," third book, by W. Burmester. Exemple de sons harmoniques composés en quintes: Air de Pergolesi du III<sup>ème</sup> cahier, "Morceaux d'anciens Maîtres" de W. Burmester.

The natural harmonics will all sound somewhat flat.\* They should therefore not be used too much. They sound a little cold in the middle of a melody in slow tempo and disturb the character of sound in melodic phrases like:

L'intonation des sons harmoniques naturels est toujours un peu trop basse.\* Pour cette raison il est préférable de ne pas s'en servir trop souvent. Dans une phrase d'un mouvement lent, ces sons sont d'un effet sec et dur et ressortent trop des sons qui les environnent. Les phrases mélodiques telles que:

will sound better and with more warmth if played with the following fingering.

auront plus de sonorité et de chaleur avec le doigté suivant.

In order to obtain a smooth change into the fifth position the student is reminded to practise well and often to repeat the exercises N<sup>o</sup> 190 of the second part.

Pour bien réussir à passer à la cinquième position, il faudra avoir préalablement étudié et répété souvent avec assiduité les exercices 190 du deuxième volume.

\* It is a bad habit when tuning string instruments to go by the sound of the natural harmonic "a". Cello players like to make use of the harmonic "a" because the open string of their instrument sounds an octave lower; this habit is to be abandoned because four-stringed instruments cannot be in perfect intonation if they are tuned by the sound of a harmonic note.

\* Il n'est pas à recommander de prendre pour l'accord des instruments à archet un "la" en harmonique naturelle. Les quartettistes prennent souvent pour accorder leurs violons le "la harmonique" du violoncelle (le "la" à vide est à l'octave inférieure). Ce procédé n'est pas à conseiller; un son harmonique naturel n'étant jamais très juste l'accord des instruments d'après celui-ci en souffrira forcément.



Examples: First movement of the violin concerto by Beethoven.\*) — Exemples: Première phrase du Concerto de violon de Beethoven.\*)

will sound better with the following fingering: le doigté suivant est plus agréable:

Andante from the violin concerto by Mendelssohn.\*) — Andante du concert de violon de Mendelssohn.\*)

the following fingering preferable: ce doigté est préférable:

Adagio from the violin concerto by Brahms. Adagio du concert de violon de Brahms.

better mieux

In a slow melodic phrase where the composer intends a distinct contrast of sound, a harmonic tone will sound well for instance in the Andante of the Sonata N° 17 by Mozart.

also in quiet melodies when playing *diminuendo*, for inst. in the first movement of the Kreutzer Sonata by Beethoven aussi dans un *diminuendo* d'une mélodie tranquille comme dans la première partie de la Sonate à Kreutzer de Beethoven

Adagio.

or in the second Hungarian Dance by Brahms-Joachim. ou bien dans la deuxième Danse Hongroise de Brahms-Joachim.

Harmonics will sound pretty and tasteful when they occur as last notes in melodic phrases in quick tempo, for inst. in the last movement of the violin concerto by Mendelssohn.

Les sons harmoniques sont agréables et gracieux comme dernières notes dans les phrases mélodiques d'une mesure accélérée, p. ex. dans la dernière partie du Concerto pour violon de Mendelssohn.

## The Pizzicato.

When playing pizzicato the thumb of the right hand is placed against the edge of fingerboard and the forefinger plucking the string (from the Italian verbum pizzicare-plucking). When playing pizzicate *Forte* the forefinger should be near bridge whilst in playing it *piano* or *pianissimo* the forefinger should pluck the strings a few inches away from bridge towards the middle of fingerboard. The nail of the plucking finger should never touch the string to avoid hard or noisy sound, pizzicato should only be played with the soft part of the point of finger.

Example: Trio by Beethoven, Op. 97, first movement. — Exemple: Trio Op. 97 de Beethoven, I<sup>re</sup> phrase.

148.

At the beginning of this passage the pizzicato is done about three inches away from the end of fingerboard. Whilst playing the five *crescendo* bars the plucking finger gradually moves towards the bridge and when playing *forte* the notes are plucked about one inch away from the end of fingerboard and the last double stop *sf* almost at the edge of same.

\*) Peters edition or Breitkopf & Härtel.

## Du pizzicato.

On exécute ordinairement le pizzicato en posant le pouce de la main droite au bord de la touche et en pinçant la corde avec l'index (le verbe italien pizzicare signifie: pincer). Dans le *Forte* l'index se trouvera plus près du chevalet, tandis que dans le *Piano* et plus encore dans le *Pianissimo* il s'éloignera de cette place et se retirera de plusieurs centimètres en s'approchant du milieu de la touche. L'ongle de l'index ne devra jamais toucher la corde, sans cela les sons obtenus seraient durs et désagréables; il faudra pincer avec l'extrémité charnue de l'index.

This pizzicato passage must be played softly and the forefinger must come away about three inches from the end of fingerboard.

Dans ces mesures pianissimo il faut que l'index soit éloigné de 6 à 8 centimètres du bout de la touche.

Au commencement de ce passage, l'index se trouve à 6 à 8 centimètres du bout de la touche; dans les cinq mesures de *crescendo* il glisse graduellement un peu plus près du chevalet. Dans le *forte*, l'index est éloigné du bout de la touche de 2 centimètres seulement et la dernière double-corde *sf* sera pincée presque au bord de la touche.

\* ) Edition Breitkopf & Härtel et Edition Peters.



## Chords played pizzicato.

It happens that certain compositions contain phrases marked pizzicato which cannot be executed by plucking the strings as described before. The strings are not plucked by the forefinger but the hand is moved to and fro by the whole arm allowing the forefinger to pass softly over the strings. This is particularly so when playing chords in *piano*-pizzicato. The forefinger should not be kept in a parallel line with the bridge but should rather form a pointed angle to the bridge, and it makes little difference whether the line of finger points to the saddle or bridge.

## Le pizzicato dans les accords.

Il arrive parfois que les passages marqués par le compositeur d'un „pizz.“ (pizzicato) exigent une exécution ne répondant pas à l'idée primitive de pincer. L'index alors ne joue plus qu'un rôle passif. Le bras entier fait le mouvement et la main passe sur les cordes avec l'index. Au *piano* on pourrait presque dire que les cordes sont caressées, toutefois pas dans une ligne parallèle avec le chevalet, mais en angle très aigu se perdant vers le chevalet. Peu importe si cette ligne part du sillet au chevalet ou au contraire du chevalet au sillet.

Examples: First movement from the violin Sonata Op. 78 by J. Brahms  
Exemples: Première partie de la Sonate pour violon, Op. 78 de Brahms.

249

pizz.  
*p dolce*

Third movement from the violin Sonata Op. 121 by R. Schumann.  
Troisième partie de la Sonate pour violon, Op. 121 de R. Schumann.

*p dolce*

In these instances the violin should sound harp like.  
Le violon devra résonner comme une harpe dans ces passages.

In *crescendo* playing of pizzicato chords the passing of the forefinger over the strings should be done in almost a straight direction, at the same time the hand will have to be moved more closely towards the bridge and the passing over the strings is to be done in a more vigorous way; somewhat throwing the hand on the strings; particularly so when it comes to a *fortissimo*.

Au *crescendo*, la direction oblique du passage sur les cordes passera à celle d'une ligne droite. La main s'approchera simultanément du chevalet et d'une „douce caresse“ sur les cordes on passera alors in sensiblement au mouvement plutôt „frappé“.

Au *fortissimo* l'index frappera les cordes à l'endroit où la colophane s'est posée.

*pp crescendo*      *mf crescendo*      *ff*

Some violinists when playing *pianissimo* feel inclined to stop the notes on strings more gently, this is a great mistake, the fingers should always rest firmly on the strings.

Au *pianissimo* bien des élèves sont tentés d'appuyer moins fermement les doigts de la main gauche, ce qui est une grande erreur. Il faut que les doigts se posent toujours très fermement sur les cordes.

*ff diminuendo*      *mf diminuendo*      *pp*

Examples: Second movement from the Quartett Op. 51 by Dvřorák (Viola).  
Exemples: Deuxième partie du Quatuor Op. 51 de Dvřorák (alto).

*p*      *mf crescendo*      *f*      *dim*

As said before, when playing *piano* chords the forefinger passes over the strings in a pointed angle and when coming to *mf* and *f* the pizzicato is executed more towards the bridge assisted by the throw of the arm.

Au signe *p* l'index glisse en angle aigu sur la touche; au signe *mf* et plus encore à *f* il s'approche sur chevalet et „frappe“ les cordes par un mouvement du bras en angle droit.

Playing the following pizzicato chords the whole arm must assist. At the mark "col arco" (or "arco" only) the pizzicato playing is left off and the notes are played in the usual manner with the bow.

Dans le passage suivant, il vaudra mieux exécuter le pizzicato avec le bras. On joue pizzicato jusqu' à la désignation „col arco“ (ou „arco“) ce qui veut dire: avec l'archet.

First movement from the Sonata in A minor Op: 47 (Kreutzer Sonate) by Beethoven.  
Premier mouvement de la Sonate en La mineur Op. 47 (Sonate à Kreutzer) de Beethoven.



Whilst in the above given example the pizzicato may be executed by an energetic plucking the strings with the forefinger and with the thumb placed at the edge of fingerboard, it is impossible to pluck the strings in this manner in the two following instances. Here it can only be executed by the throw of the whole arm and with a stiffly stretched out forefinger.

Tantis qu'au passage ci-dessus le pizzicato peut tout aussi bien être exécuté en pinçant énergiquement avec l'index en même temps que le pouce a sa place au bord de la touche, il est impossible de „pincer“ les deux passages que nous citons plus bas. L'exécution ne pourra se faire ici qu'en frappant par un mouvement du bras avec l'index tendu.

First Concerto by Ch. de Bériot.  
Premier concerto de Ch. de Bériot.



Last movement from the violin concerto by Mendelssohn.  
Dernière phrase du Concerto de violon de Mendelssohn.



**Pizzicato with the left hand.**

**Le pizzicato avec la main gauche.**

There are pizzicato passages which must be executed with a finger of the left hand, because in quick playing there is not sufficient time to return to the normal way of holding the bow.

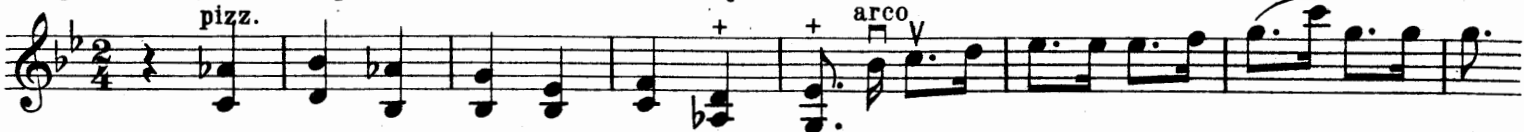
Ils y existent des passages de pizzicato qui demandent une exécution avec un doigt de la main gauche, parce que dans le mouvement rapide, le temps ne suffit pas pour remettre l'archet en main.

250.

Rondo from the violin concerto by Beethoven.  
Rondo du Concerto de violon de Beethoven.



Allegro vivace, last movement from the B flat major Trio by Fr. Schubert.  
Allegro vivace, dernière partie du trio en Si bémol majeur de Fr. Schubert.

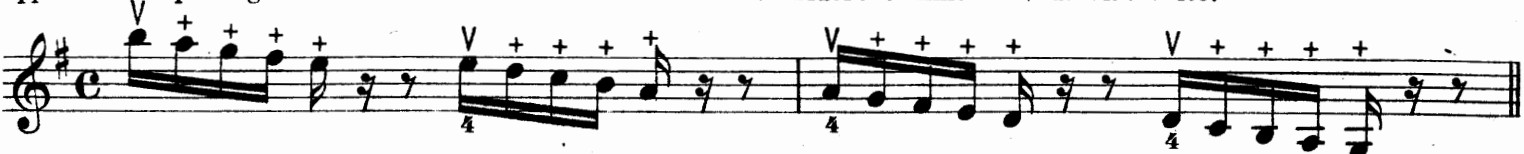


The last two pizzicato chords must be done by the fourth finger of left hand to enable the player to use the bow at the point without delay.

Le pizzicato des deux dernières notes doit être exécuté avec la main gauche (4<sup>me</sup> doigt) pour pouvoir aussitôt se servir de la pointe de l'archet.

In virtuoso music the pizzicato of the left hand is applied a surprising effect.

L'emploi de la main gauche pour le pizzicato est considéré comme effet de virtuosité.



The first note is executed by almost throwing the bow on to the string best close to the point; the following notes will sound well by plucking the strings firmly by the following fingers.

On joue parfois la première note en frappant avec l'archet sur la corde, de préférence tout près de la pointe, le son des notes suivantes se produit en pinçant fortement la corde avec les doigts.

Examples: First Violin Concerto by de Bériot.  
Exemples: Premier concerto pour violon de de Bériot.



The first note "b" will be executed by the throw of the bow, likewise the note "d" on the A string and "g" on the D string; all other notes are played pizzicato.

La première note „si“ se jouera en frappant avec l'archet, de même la note „ré“ sur la corde de La et „sol“ sur la corde de Ré; les autres notes seront pincées.

It will be of a striking effect if the following variations of the 24<sup>th</sup> Caprice by Paganini with pizzicato of left hand changing with firmly thrown notes by the bow are well executed.

L'exécution brillante de la variation en pizzicato de la main gauche et arco, alternatif, ou 24<sup>me</sup> Caprice de Paganini fait un effet éblouissant sur le public.



Pizzicato on open strings played together with notes by the bow; much reminding of a pretty tambourin playing. Study by Mazas Op. 36.

Le pizzicato de la corde à vide avec coup d'archet simultané dont l'effet est gracieux, rappelle le son du tambourin. Etude Op. 36 de Mazas.



Students, finding the above study difficult, are advised to practise at first as follows.

Les élèves éprouvant quelques difficultés à jouer cette étude, feront d'abord l'exercice préparatoire suivant:



In the fifth Hungarian Dance by Brahms - Joachim pizzicato of the left hand and notes played by the bow are used at the same time:

Dans la 5<sup>me</sup> Danse Hongroise de Brahms - Joachim, on joue le pizzicato de la main gauche et avec l'archet simultanément.

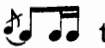


Continuation and supplement of the part "Ornaments" N° 52, page 170-177 first part.

In old music such as before the epoch of Beethoven 1770-1827, Ornaments were of more importance than in modern music. We can hardly realise that ornaments, in modern music quite insignificant, possessed very great importance and were prominent in all musical branches during a long lasting epoch.\*) Not only the execution of ornaments was generally left to the taste of the musician, but also the place where to insert same.\*\*) By taking so much liberty in this, it naturally created much confusion and moreso since the marks of ornaments were quite differently interpreted by editors as well as by the players. Not even composers agreed in one and the same use and meaning of ornaments. When playing old music nowadays the execution of ornaments must be left more or less to the personal taste of the musician, a certain "ad libitum" should be granted and all pedantry be set aside. There are however cases where the execution of ornaments has been absolutely settled upon by eminent musical authorities.

### a) The Appogiatura.

(Compare Part I page 170-177.)

If Haydn and Mozart and also Beethoven in their earlier works have the appoggiatura like in the following example  the four notes will have to be played like four equal semi quavers. In the manuscript of the E flat major symphony by Haydn we find the above setting with and without the little line through the ornamental note, a proof that Haydn knew no difference in the execution of these appogiaturas.

E flat major symphony by Haydn. — Symphonie en Mi bémol majeur de Haydn.

251.



G major Trio by Haydn.  
Trio en Sol majeur de Haydn.



Sonata N° 10 in B flat major by Mozart, first movement.  
Dixième Sonate en Si bémol majeur de Mozart première partie.

Beethoven, String Quartett Op. 18 N° 6.  
Quatuor à cordes Op. 18 N° 6 de Beethoven.

**Allegro con brio.**



\*) Compare the preface of the extensive and excellent work by Adolf Beyschlag: "Die Ornamentik der Musik," Supplement Band des Urtextes klassischer Musikwerke edited by the Royal Academy of fine arts in Berlin (Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel). The author of the violin school in his instructions frequently took advantage of the contents of this famous work by Beyschlag.


\*\*) Louis Spohr in his autobiography describes how in Italy this "freedom" of executing ornaments was mis used. At a concert Spohr was giving in Rom in 1817 the master describes how every musician in the orchestra had his own way in the execution of ornaments.

Suite et supplément du N° 52, page 170 à 177 du premier volume.

Les ornements avaient dans la musique ancienne c. à d. avant Beethoven, une toute autre signification que dans la musique moderne. „L'ordre insignifiant que remplissent de nos jours les ornements ne fait vraiment pas supposer qu'autrefois leur rôle était si important que par leur exécution ou leur emploi fréquent, il donnait à la musique entière un caractère spécial et ceci pendant une époque assez longue.“\*) On abandonnait au goût du musicien non seulement la manière de les exécuter, mais aussi la place où elles pouvaient être employées.\*\*) Il résulta de cette liberté d'agir une énorme confusion d'autant plus que les signes marquant les ornements étaient d'une signification facultative, tant de la part des musiciens que des éditeurs et que les mêmes signes n'étaient pas employés uniformément par les différents compositeurs. Dans l'exécution de la musique ancienne, il faut donc permettre une certaine licence au goût personnel du musicien et non supprimer pédantiquement les signes en mettant l'indication „faux“ ou „juste“, excepté naturellement pour les cas où les recherches critiques ont indubitablement établi l'exactitude de l'exécution.

### a) L'appogiatura.

(voir aussi premier volume pag. 170-177.)

L'annotation suivante  usitée fréquemment par Haydn, Mozart et Beethoven équivaudra à l'exécution à quatre notes égales. Dans le manuscrit de la Symphonie en Mi bémol majeur de Haydn, on trouve en écriture la petite note barrée à côté de la petite note non barrée; il est certain que le compositeur ne faisait aucune différence dans l'exécution de ces appogiatures.

\*) Voir la préface de l'oeuvre classique et détaillée: „Die Ornamentik der Musik“ (Les Ornaments) par Adolf Beyschlag, volume supplémentaire à l'original des oeuvres classiques musicales, publié à l'instigation et sous la responsabilité de l'Académie Royale des Beaux-Arts à Berlin (Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel). Presque tous les préceptes de cette méthode de violon sont basés sur cette oeuvre.

\*\*) Consultez l'autobiographie de Louis Spohr pour voir quels abus cette „licence“ a entraîné après elle en Italie. Dans un concert que Louis Spohr donnait à Rome en 1817, il fit à ses musiciens les observations suivantes: Toute fioriture sera exécutée librement, un gruppetto presque sur chaque note.

The old mistake that  $\text{♩}$  in Beethoven's compositions meant to be a long appoggiatura unfortunately is still to be found in new editions like the new: "Leipzig Conservatoire Edition of the piano Sonatas?" In the two trios Op. 1 N. 2 and Op. 70 N. 1 the appoggiaturas should naturally be short ones. In most new editions they are printed as short appoggiaturas  $\text{♩}$  differing from the manuscript.

L'ancienne croyance que la petite note  $\text{♩}$  chez Beethoven signifie une longue appoggiatura, existe encore malheureusement dans les nouvelles éditions, comme par exemple dans l'édition récente „Edition du Conservatoire de Leipzig des Sonates pour piano.“ Les appoggiatures des deux Trios Op. 1 N. 2 et Op. 70 N. 1 sont naturellement considérées comme appoggiatures brèves. Dans la plupart des nouvelles éditions ils sont cependant (différent du manuscrit) imprimés  $\text{♩}$ , c. à. d. appoggiatures brèves.

**Allegro vivace.**

**Adagio.** *short brief* *ten.* *short brief* *ten.* *short brief* **Presto.** *short brief*

At the place in the "Holy Thanksgiving" from the A minor Quartett Op. 132 by Beethoven no good musician will be induced by the way how it is written to play a long appoggiatura.

Dans le chant d'action de grâces (Heiliger Dankgesang) du quatuor Op. 132 de Beethoven, aucun musicien ne sera tenté d'interpréter l'annotation comme une longue appoggiatura.

One might perhaps come to think of playing the appoggiaturas as first notes of demi semi quaver triplets. However Moser\* quite correctly remarks that Beethoven wrote ordinary triplets at the repetition of the same thought certainly with the intention to write the phrase in two different ways.

On pourrait tout aussi bien avoir l'idée de jouer les appoggiatures comme étant la lère note d'un triolet de triples croches. Cette conception est cependant contradictoire comme le remarque parfaitement Moser,\* à l'idée de Beethoven qui, à la reprise du même motif, écrit des triolets à l'intention de faire exécuter les appoggiatures d'une manière différente.

Neither Haydn nor Beethoven and Mozart were at all times quite consequent in their way of writing appoggiaturas as already stated on page 170 of the first volume of this school. In many cases musical taste and knowledge of the musician must decide on the execution of same.

Mozart, aussi bien que Haydn et Beethoven, ne s'est pas toujours tenu à sa manière d'écrire les appoggiatures comme mentionné dans le premier volume à la page 170. Dans bien des cas il faut que le goût musical et l'intelligence du musicien décident de la manière de les exécuter.

**Allegretto.**

The appoggiaturas in the D major string Quartett by Mozart will best be executed in the following manner:  
Les appoggiatures dans le quatuor en Ré majeur de Mozart se jouent le mieux de la manière suivante:

The appoggiatura consisting of two notes in old music will be executed in an anticipating manner.

L'appoggiature composée de deux notes double appoggiature est aussi jouée dans l'ancienne musique par anticipation.

Example: Air from "Matthäuspassion" with solo violin  
Exemple: Air de la Passion selon St. Matthieu (Matthäuspassion) avec solo de violon de Bach.

To be played: — Exécution: >

The appoggiatura consisting of three notes may be interpreted in two different ways; the three notes may either represent a slide and be played in an anticipating manner or else as a "turn"; the first note of which is played with the begin of the particular part or note of bar.

L'annotation de l'appoggiature comprenant trois notes a une double signification: elle peut tout aussi bien représenter un brisé ou mordant dont les trois notes seront anticipées qu'un gruppetto dont la première note coïnciderait avec le commencement de la partie de la mesure.

Quartett by Haydn, Op. 54 N° 2. — Quatuor, Op. 54 N° 2 de Haydn.

**Vivace.**

Execution: or anticipating: ou par anticipation:

\* Compare: Violin school by Joseph Joachim and Andreas Moser (Berlin, Simrock) third part, page 24. In the exhaustive preface to the 3<sup>rd</sup> book of this work, the best has been said concerning the "execution and delivery of music." That is to say, as far as such a thing can be described at all by words alone.

\* Voir la méthode pour violon de Joseph Joachim et Andreas Moser (Berlin, Simrock) troisième partie, page 24. L'introduction détaillée du 3<sup>me</sup> volume de la méthode citée, traitant de l'interprétation musicale „Vom Vortrag“ est sûrement ce que l'on a écrit de mieux sous ce rapport, pour autant qu'on peut expliquer en mots l'interprétation musicale.



Quartett by Beethoven Op. 18. — Quatuor Op. 18 de Beethoven.

**Allegro non tanto.**

To be played:  
Exécution:

Quartett by Haydn Op. 76 N° 4. — Quatuor Op. 76 N° 4 de Haydn.

**Allegro.**

To be played: Slide and appoggiatura anticipating.  
Exécution: Brisé et appoggiature anticipés.

Quartett by Haydn Op. 33 N° 3. — Quatuor Op. 33 N° 3 de Haydn.

Anticipating appoggiaturas in the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> bar; like four semi quavers in the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> bar.  
Exécution: A la deuxième et troisième mesure, on jouera les appoggiatures par anticipation, à la troisième et quatrième on les jouera comme quatre double croches.

The many long appoggiaturas (three notes) in the "Malinconia" of the B flat major string quartett Op. 18 by Beethoven are all to be played in an anticipating manner. Beyschlag writes: "In the normal way when interpreting Beethovens music one should make it a rule to play grace notes anticipating, and he hints at the many grave mistakes that would occur if the appoggiaturas were played so as to shorten the full time value of the following note. If for instance in the "Malinconia" the second violin would not execute the grace notes in an anticipating way it would be considered faulty.

Les nombreuses appoggiatures à trois notes dans la „Malinconia“ du quatuor à cordes en Si bémol majeur, Op. 18 de Beethoven doivent être exécutées par anticipation. Beyschlag dans son oeuvre, s'exprime en ces termes: L'interprète de Beethoven prendra comme règle le principe d'anticipation et il fait voir un nombre de „fautes grammaticales“ grossières qui, chez Beethoven, pourraient venir du principe de soustraction. Dans la „Malinconia“ p. ex. on entendrait des quintes défendues si le deuxième violon jouait d'après le principe de soustraction.

Second violin.  
II<sup>e</sup> violon.

Violoncello.  
Violoncelle.

Correctly anticipating:  
Par anticipation exacte:

**b) The Turn.**

A turn placed above a note generally begins with its upper note, executed after the "principle of subtraction"

**b) Le gruppetto (ou doublé).**

Le gruppetto placé au-dessus d'une note devra être le plus souvent exécuté d'après le principe de soustraction en commençant par la note supérieure.

Sonata N° 11 by Mozart. — Sonate N° 11 de Mozart.

**Allegro.**

To be played:  
Exécution:

Sonata N° 10 by Mozart, Rondo. — Sonate N° 10 de Mozart, Rondo.

To be played:  
Exécution:

Quartett Op. 76 N° 2 by Haydn. — Quatuor Op. 76 N° 2 de Haydn.

**Allegretto.**

To be played:  
Exécution:

or  
ou






If a turn is placed between two notes like in the following example it is to be executed right at the end of note, but there are no general rules for this; specially in slow movements there are various of kinds execution left to the individual taste of the player.

Le gruppetto placé entre deux notes ne devra être exécuté que très tard, son exécution n'admet pour ainsi dire aucune règle générale; dans un mouvement lent surtout il existent différents modes d'exécution selon le goût du musicien.

Romance in F major by Beethoven. — Romance en Fa majeur de Beethoven.

**Adagio cantabile.**

To be played:  or  or    
 Exécution: ou ou bien

Romance in G major by Beethoven. — Romance en Sol majeur de Beethoven.

To be played:  or  or    
 Exécution: ou ou bien

Trio in C minor Op. 1 by Beethoven. — Trio en Do mineur, Op. 1 de Beethoven.

**Allegro.**

To be played:    
 Exécution:

Variations from the Quartett in D minor by Schubert. — Variations du quatuor en Ré mineur de Schubert.

**Andante con moto.**

To be played:    
 Exécution:

Quintett in C major by Schubert. — Quintette en Do majeur de Schubert.

**Allegro.**

To be played:    
 Exécution:


If the turn is placed between a dotted note and a following shorter one, the last note of turn must be of the same duration attributed to the dot behind note.

Si le gruppetto est placé entre une note pointée et une note courte, la dernière note du gruppetto a la même valeur que le point de la note.


Variations in G major by P. Rode. — Variations en Sol majeur de P. Rode.

To be played:  or  or    
 Exécution: ou ou bien

Concerto in G major by Viotti. — Concerto en Sol majeur de Viotti.


To be played:    
 Exécution:

Andante from the G major Quartett by Mozart. — Andante du quatuor en Sol majeur de Mozart.

To be played:    
 Exécution:

Quintett in C major by Mozart. — Quintette en Do majeur de Mozart.

**Allegro.**

To be played:    
 Exécution:

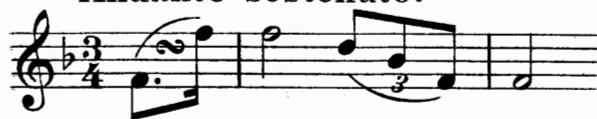
Concerto N° 22 in E minor by Viotti. — Concerto N° 22 en La mineur de Viotti.

To be played:    
 Exécution:

\*) The author of this school considers the first kind of execution of urn best.

\*) Le premier mode d'exécution répond au goût de l'auteur de cette méthode.

Sonata N° 8 by Mozart. — 8<sup>me</sup> Sonate de Mozart.  
Andante sostenuto.



To be played:  
Exécution:




Concerto by Beethoven. — Concert de Beethoven.  
Allegro ma non troppo.




To be played:  
Exécution:



The many "turns" in the Concertos by L. Spohr require special mentioning. In his manuscripts Spohr uses the ornament "turn" with a little vertical line through same ∞; serving for turn as well as its inversion or the shake-like grace notes. In his violin school which for many years was considered a most excellent work (and justly so) L. Spohr uses the turn written upside down ∞. The turn written in this way and which is not used by any other composer,\*)

requires to be executed in the following manner: 

inverted. In later editions of the Concertos by Spohr the author's way of writing has been altered in many instances. Some of such instances from Spohr's works may be mentioned here, the execution of which accords with the intentions of the composer as we know by many reliable musicians who often had the opportunity of hearing the great master play.

Les nombreux gruppentos que l'on rencontre dans les Concerts de Spohr exigent une mention spéciale. Dans ses manuscrits, Spohr se sert du signe du gruppento barré ∞. Ce signe sert non seulement à marquer le gruppento, mais aussi son renversement et la méthode pour violon qui a servi longtemps comme oeuvre classique et qui a juste titre a mérité de l'être, Spohr se sert aussi du gruppento renversé ∞; chez d'autres compositeurs on trouve ce signe exigeant l'exécution suivante  et non renversée.\*)

Dans les nouvelles éditions des Concerts de Spohr l'écriture de l'auteur est changée à plusieurs endroits; c'est pourquoi il est bon de mentionner ici plusieurs passages des oeuvres de Spohr dont l'exécution, au dire d'artistes distingués qui eurent l'occasion d'entendre souvent jouer le maître, est conforme aux intentions du compositeur.

Adagio from the Concerto N° 9. — Adagio du neuvième Concert.



First movement from the Concerto N° 9: Way of writing and execution like a short shake:

Première phrase du 9<sup>me</sup> Concert: Écriture et exécution comme un mordant.



wrong is the setting of later editors:

L'écriture d'éditeurs postérieurs est fausse.



Concerto N° 8 (Gesangszene). — Huitième Concert (scène de chant).  
Allegro.



\*) In using the turn in this way Spohr evidently was under the influence of the celebrated piano master J. N. Hummel (1778-1837) who is the author of a very celebrated piano school mostly known to all professors of piano. Both Hummel and Spohr made the mistake of using the mordant ∞ for slide ∞.

\*\*\*) These eight bars are identical with the way of writing in the original edition of the violin school by L. Spohr (Vienna, Tobias Haslinger) which contains the whole Concerto in D minor.

\*) En employant ce signe, Spohr agit évidemment sous l'influence de J. N. Hummel (1778-1837), célèbre pédagogue et maître de piano. Hummel est l'auteur d'une excellente méthode de piano, qui fut et qui est encore aujourd'hui appréciée de tous les professeurs de musique. Spohr s'est servi, aussi bien que Hummel du signe du mordant descendant (pincé) ∞, faussement employé pour le mordant ascendant (pincé renversé).

\*\*\*) Ces huit mesures répondent exactement à l'écriture de l'édition originale de la méthode pour violon de L. Spohr, (Vienne, Tobias Haslinger) dans laquelle est reproduit le Concerto en Ré mineur.

In the well known arrangement of of Chopin's Nocturne in E flat major by Sarasate the mordent is also wrongly used.

On trouve aussi un faux emploi du signe du gruppetto dans la transcription bien connue du Nocturne en Mi bémol majeur de Chopin par P. Sarasate.

Sarasate always played anticipating grace notes. Sarasate a toujours joué un mordant ascendant (pincé renversé) anticipé.

The mordent is likewise erroneously used in the seventh Hungarian Dance by Brahms arranged by J. Joachim. L'emploi du gruppetto n'est pas juste non plus dans la 7<sup>me</sup> Danse hongroise de Brahms, arrangée par J. Joachim.

Joachim himself only used to play anticipating grace notes. Joachim lui-même avait la coutume de jouer un mordant ascendant (pincé renversé).

In the second violin part of the C major string quintet by Schubert the mordent is not used in the right way.

L'emploi du gruppetto ∞ est inexact aussi dans le Quintette en Do majeur, 2<sup>me</sup> violon de Schubert.

In the B major Sextett Op. 18 by Brahms the mordent Dans le Sextette en Si bémol majeur, Op. 18 de Brahms le gruppetto ∞

is to be played in the following manner: devra être joué de cette manière:

c) The Shake (Trill).

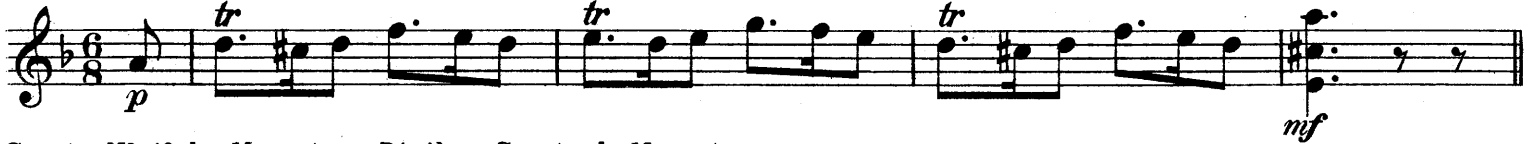
If not purposely written differently by the composer the shake may either begin with the note marked *tr* or with the note above. In many cases the grace notes (or slide) at the end will sound better if the shake begins with the upper note. Most composers thought the slide at the end secondary or less important\*) and so it happens that musicians in many cases will add a slide even there where none has been noted down. In a slow piece the grace notes should be played more slowly than in a quick and lively one. Certain shakes ought not to have a slide at the end, because the notes following the shake already form a correct ending of same

Examples of shake without slide at the end.

Loure by J. S. Bach. — Loure de J. S. Bach.



Sonata N° 9 Var. VI by Mozart. — Neuvième Sonate, var. VI, de Mozart.



Sonata N° 10 by Mozart. — Dixième Sonate de Mozart.

*Allegro moderato.*



Sonata N° 3 by Mozart. — Troisième Sonate de Mozart.

*Allegro.*



String Quartett D minor by Mozart.  
Quatuor à cordes en Ré mineur de Mozart.

*Allegro.*

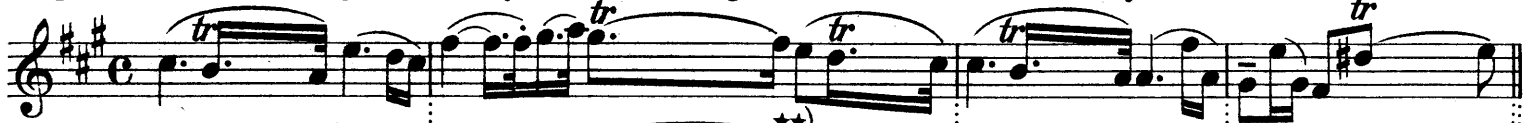


String Quintett E flat major (Viola) by Mozart.  
Quintette à cordes en Mi bemajeur (alto) de Mozart.

*Allegro molto.*



Larghetto from the A major Sonata by Händel. — Larghetto de la Sonate en La majeur de Händel.



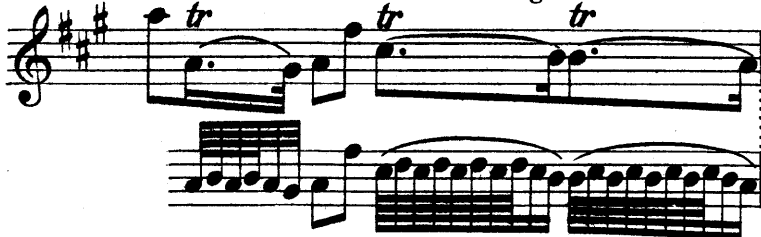
To be played:

Exécution:



third bar before allegro.

les trois dernières mesures avant l'allegro.



the last two bare of the allegro.

les deux dernières mesures de l'allegro.



\*) Only Richard Wagner wanted a slide at the end of each shake even if several shakes were following each other, as for instance in the "Meistersinger-Vorspiel and Kaisermarsch" (See page 136.)

\*\*\*) The fully written out shakes only give the smallest number of shake notes required.

\*) Seul, Richard Wagner exige une terminaison pour chaque trille, même lorsque plusieurs trilles se succèdent immédiatement, comme dans ce que l'on appelle la chaîne de trilles (voir page 136), il a pourvu chaque trille d'une terminaison (par ex: dans L'Ouverture des Maîtres chanteurs et dans la marche impériale).

\*\*\*) Les battements de trilles écrits signifient partout le plus petit nombre de ce qui est exigé.

c) Le trille.

Sauf indication spéciale on peut commencer le trille par la note principale ou par la note supérieure. Dans beaucoup de cas, la terminaison s'adapte mieux si l'on commence par la note supérieure. Tous les compositeurs ont considéré la terminaison comme facultative\*) Dans la plupart des cas, le musicien ajoutera une terminaison là même où le signe manquerait. Dans un morceau lent, il faut naturellement faire la terminaison plus lentement que dans un morceau vif et gai. Certains trilles n'admettent pas de terminaison, parce que les notes que suivent le trille contiennent, pour ainsi dire, déjà la terminaison.

Exemple de trilles sans terminaison.

If a lower note is following the *tr* note as a rule the slide is substituted by distinctly repeating the chief note of shake after having finished same;\* if a higher note is following the *tr* one single and lower grace note is added.

La note de trille est-elle suivie d'une note plus basse, on remplacera la terminaison par la répétition de la note principale après le trille\*) si le trille est suivi d'une note plus haute, on lui ajoutera une note de terminaison plus basse.

Largo from the A major Sonata by Händel (Peters N° 5). — Largo de la Sonate en La majeur de Haendel (Peters N° 5).

Largo from the E major Sonata by Händel (Peters N° 6). — Largo de la Sonate en Mi majeur de Händel (Peters N° 6).

Andante from the A minor Concerto by Bach. — Andante du Concerto en La mineur de Bach.

La Folia by A. Corelli. — La Folia de A. Corelli.

In old music it frequently happens that the shake ends as given in the following example.  
L'anticipation de la note qui suit et son apposition comme note de terminaison a été souvent employée dans la musique ancienne.

Way of writing:  
Anotation:  
To be played:  
Exécution:

In the E minor Quartett Op. 59 N. 2 by Beethoven the shakes are to be played without slide at the end.  
On exécutera les trilles du Quatuor Op. 59 N. 2, en Mi mineur de Beethoven sans terminaison.

**Allegro.**

In the G major Sonata Op. 96 by Beethoven a quiet slide is required.  
Le trille de la Sonate en Sol majeur Op. 96 de Beethoven exige une terminaison calme.

The shakes in "Teufelstrillersonate" by Tartini naturally without slide at the end.  
Les trilles de la Sonate (Le trille du diable) de Tartini devront naturellement être exécutés sans terminaison.

**Presto.**

If a higher note follows a shake as for instance in the D major Quintett by Mozart there ought to be a slide at the end.  
Si les trilles sont suivis d'une note plus haute il faut y mettre une terminaisons; p.ex. dans le Quintette en Ré majeur de Mozart.

**Allegro.**

String Quartett in G major by Mozart. — Quatuor à cordes en Sol majeur de Mozart.  
**Allegro moderato.**

\*) Beyschlag advises: in some cases where the shake cannot end with grace notes not to trill until the very end of note and in case of dotted notes to stop *tr* on the dot.

\*) „Dans les cas assez rares où le trille n'admet pas une terminaison, il est nécessaire de ne pas faire les battements jusqu'à la fin de la note, mais de cesser avant — si les notes sont pointées au (dernier) point: — (Beyschlag)



If several shakes follow each other diatonically in a descending way only the last shake is to end with a slide. This also refers to shakes following each other (chained shakes) chromatically. If several shakes follow each other diatonically and ascending as a rule all *trs* are played with a slide at the end. Concerning such occurrences Beethoven in his manuscript fully inserted the slides. For instance in the "Kreutzer-sonate"

Dans les chaînes de trilles diatoniques descendants, seul le dernier aura une terminaison, de même dans toutes les chaînes de trilles chromatiques. Si les chaînes de trilles sont montantes, chaque trille sera accompagné d'une terminaison. Dans quelques passages relatifs à cette règle, Beethoven a écrit les terminaisons. Par exemple dans la Sonate à Kreutzer

Andante con Variazioni.



contrary to this, Beethoven omitted the grace notes in the fourth variation:

par contre il a omis les terminaisons dans la quatrième variation de la même sonate:



Beyschlag is of opinion that these shakes should be played without a slide at the end whilst the author would prefer the opposite way.


D'après Beyschlag, ces trilles devaient être joués sans terminaison, toutefois l'auteur conseille d'ajouter une terminaison au dernier trille.

It is impossible to fix certain rules for all cases, and many must be left to the personal taste of the player.

Il est difficile de fixer des règles correspondant à tous les cas; c'est le goût personnel du musicien qui devra décider.

In the pre Beethoven time it was often customary to place grace notes in front of a shake as well as to finish a shake with several grace notes. Places like this

A une époque antérieure à Beethoven, on avait la coutume de placer devant le trille des notes préparatoires qui contenaient le plus souvent la note inférieure suivante, ou bien, par gradation, les deux notes inférieures; on exécutait de même la terminaison par plusieurs notes. Des passages tels que

 are often to be found in the Concertos by Viotti, Kreutzer, Rode and even Spohr and if not specially printed in such compositions by these authors the player might insert same in long shakes according to taste. Beethoven subsequently has done away with grace notes in front of shake. Beyschlag in his "Ornamentik" page 217, says: "If a single grace note is placed in front of a shake it simply indicates whether same is to begin with lower or upper note."


se trouvent dans les Concertos de Viotti, Kreutzer, Rode (et aussi Spohr); s'il arrivait que ces notes d'agrément et de complément ne soient pas imprimées autour de trilles soutenus, ce serait au musicien de les y placer à sa volonté. Beethoven a supprimé pour toujours les notes préparatoires du trille. Dès lors, une petite note placée devant la note du trille, indiquera le commencement du trille d'en haut ou d'en bas. (Voir l'oeuvre de Beyschlag sur les ornements (Ornamentik) page 217.)


In Haydn's and Mozart's compositions grace notes in front of shakes must be executed exactly according to their value.

Dans les compositions de Haydn et de Mozart il faudra pour les petites notes placées devant les trilles exactement d'après leur valeur.

Trio in E minor by Haydn. — Trio en Mi mineur de Haydn.

**Allegro.**



To be played: Exécution: 

with or without ending grace notes  
avec ou sans terminaison

Sonata in E minor by Mozart. — Sonate en Mi mineur de Mozart.



To be played: Exécution: 

or better anticipating  
ou de préférence anticipé 

\*) It would be most desirable if publishers in such instances would carefully refer to the manuscript; alterations and additions are naturally welcome to many players, in particular to unknowing amateurs, should however always be clearly marked.

\*) Il serait à désirer que, dans de pareils passages, les éditeurs s'efforcent à copier exactement le manuscrit. Bien des gens, (des amateurs inexpérimentés, par exemple) seraient ravis de trouver des signes explicatifs indiqués par les éditeurs; ceux-ci feront bien d'indiquer exactement d'après l'original, „en haut“ ou „en bas“ pour en préciser l'exécution.



Sonata in G major by Mozart. — Sonate en Sol majeur de Mozart.

To be played:  
Exécution:

The image shows two staves of musical notation for the Sonata in G major by Mozart. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp) and common time. The music features several grace notes (trills) and trills, some marked with 'tr' and others with a wavy symbol. There are also triplet markings over some notes.

The execution of the grace note in the first and fifth bar contradicts the advice given on Mozarts grace notes, page 170 part I; it forms an exception from the master's usual way of writing which Beyschlag explicitly explains in "Ornamentik", page 196.

L'exécution de l'appogiature dans la première et cinquième mesure est en contradiction avec la méthode indiquée à la page 170 du premier volume au sujet du mordant de Mozart; elle fait une exception dans l'annotation usuelle du compositeur et Beyschlag l'a expliqué dans son oeuvre sur les ornements (Die Ornamentik) page 196.

d) The Short shake (Pralltriller) and Mordent.

For both the same mark ♪ is used. No kind of shake can ever be played anticipating whilst in modern music the mordent must always be played anticipating. (See part I page 172). The choice between the two kinds is left to the player. In long stretched notes and cantabile playing the anticipating mordent is generally used, in quick passages the short shake.

d) Le Mordant et le Mordant renversé.

Pour le mordant, on se servira du même signe ♪ que pour le mordant renversé. Un mordant ne saurait, tout aussi peu que le trille, être joué par anticipation, tandis que dans la musique nouvelle il faudra toujours se servir du mordant renversé comme note d'anticipation (voir le premier volume, page 172). Le choix des deux manières d'exécution est laissé au musicien. Sur des notes longues et dans les passages chantés on emploiera le mordant renversé anticipé, et pour les passages rapides on se servira du mordant par soustraction.

Example: Kreuzersonate, fourth Variation.  
par ex. 4<sup>me</sup> Variation de la Sonate à Kreutzer.

String Quartett in A minor Op. 51 by Brahms.  
Quatuor à cordes en La mineur, Op. 51 de Brahms.

To be played:  
Exécution:

The image shows two staves of musical notation for the String Quartett in A minor Op. 51 by Brahms. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in A minor (no sharps or flats) and 2/4 time. The music features several anticipatory mordents (marked with ♪) and trills. There are also triplet markings over some notes. Below the second staff, there is a small section labeled 'or ou' with a different notation.

In the Sextett Op. 36 as well as in the string Quintett Op. 88 by Brahms the mark ♪ is to be executed like an anticipating mordent.

Dans le Sextette Op. 36 et dans le Quintette pour cordes, Op. 88 de Brahms, le signe ♪ doit être considéré comme mordant renversé anticipé:

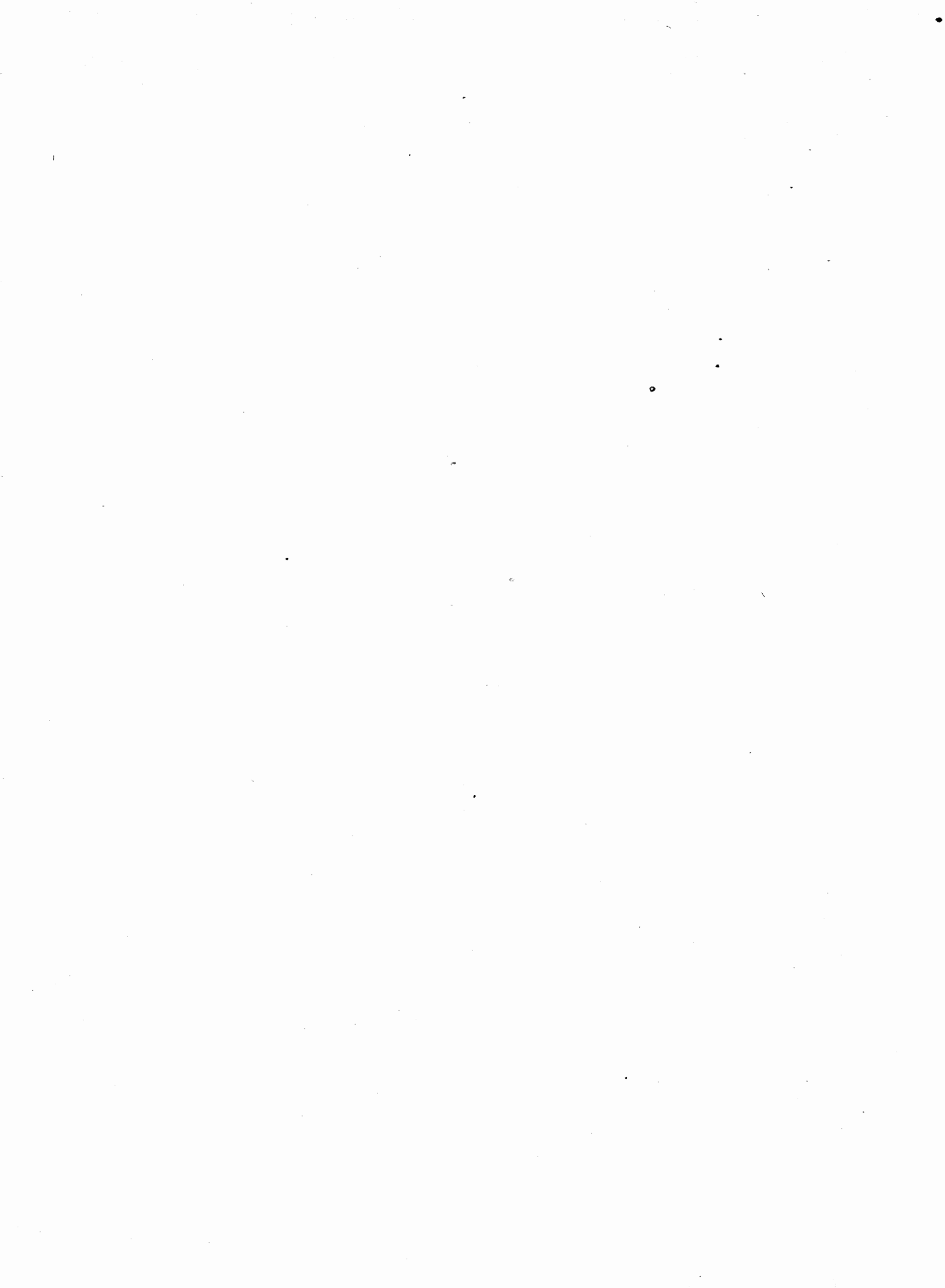
To be played:  
Exécution:

The image shows two staves of musical notation for the Sextett Op. 36 and string Quintett Op. 88 by Brahms. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in A minor (no sharps or flats) and 2/4 time. The music features several anticipatory mordents (marked with ♪) and trills. There are also triplet markings over some notes. Below the second staff, there are fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2.

In the Piano Quintett Op. 44 by Robert Schumann, Frau Clara Schumann used to play anticipating mordents.

Dans le Quintette pour piano de Robert Schumann, Op. 44, Madame Clara Schumann exécutait le signe ♪ comme mordant ascendant anticipé.

The image shows two staves of musical notation for the Piano Quintett Op. 44 by Robert Schumann. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in A minor (no sharps or flats) and 6/8 time. The music features several anticipatory mordents (marked with ♪) and trills. There are also triplet markings over some notes.



# Méthode de Violon

avec application d'études des maîtres classiques

## Violon-School

With application of exercises of  
old known masters

# FERDINAND KUECHLER

huitième édition

eighth edition

Volume II Cahier I. II. III. IV.  
Book I. II. III. IV.

EDITION

**HUG & CO., BÂLE-LEIPZIG**

Copyright 1914 by HUG & Co., Basle

# SECOND VOLUME.

## Fourth Book.

### Chromatic Scales.

Ludwig Spohr was the first violinist who frequently introduced long chromatic passages in his violin-compositions. His violin-school contains the following rule for chromatic runs: "The fourth finger, being shorter than the other ones and therefore less moveable, should never play more than one note whilst each of the other three fingers should play two notes."

252.

Two staves of musical notation for exercise 252. The first staff shows an ascending chromatic scale from C4 to G4 with fingerings: 1, 2, 2, 3, 3, 4, 1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 4, 3, 3, 2, 2. The second staff shows a descending chromatic scale from G4 to C4 with fingerings: 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 3, 4, 1, 1, 2, 2, 3, 4, 3, 2, 2, 1, 1.

In orchestral music only modern composers like Liszt, Wagner and R. Strauss made use of frequent chromatic passages in their compositions. Earlier composers made little use of same except for few instances like Beethoven in his "Symphony pastorale", Cherubini in his ouverture: "die Abenceragen", Mendelssohn (Scherzo from Midsummer night's dream) Schumann (Scherzo from D minor Symphony). A soloist possessing a thorough technic, will be able to play clear chromatic runs by using twice one and the same finger, and no wisking noise will be audible. In orchestral playing, chromatic runs, executed by several violinists together, will not sound clear and distinct and more or less "wisking" if not all players possess a reliable technic in chromatic playing.

For this reason modern conductors like Richard Strauss require a different finger for each note in chromatic runs, and rightly so. A modern violin school should take this into consideration and teach besides the old and traditional fingering for chromatic runs also new and different ones.\* The ardent student of violin technic should therefore begin early to study chromatic scales also in the latter way, avoiding to use one and the same finger twice.

# DEUXIÈME VOLUME.

## Quatrième Cahier.

### Gammes Chromatiques.

Louis Spohr fut le premier violoniste qui utilisa le plus dans ses compositions pour violon des traits chromatiques. Dans sa méthode, Spohr admet comme règle pour la chromatique ceci: „avec le petit doigt, plus court que les autres et de ce fait moins mobile, il faut ne prendre qu'un intervalle tandis que avec les trois autres doigts il est nécessaire d'en prendre deux.“

En musique orchestrale à part quelques exemples tels que la Symphonie Pastorale de Beethoven, l'ouverture des Abencérages de Cherubini, le Scherzo d'un songe d'une nuit d'été de Mendelssohn, le Scherze en si bémol de Schumann, les compositeurs ultérieurs tels que Liszt, Wagner et Richard Strauss ont fait fréquemment usage de gammes chromatiques. Le double emploi du doigt réussit si bien au soliste virtuose que les traits chromatiques sortent clairs et sans embrouille. A l'orchestre les traits chromatiques exécutés en même temps par plusieurs violonistes d'habileté différente, réussissent plus ou moins vaguement.

C'est pour cela que les chefs d'orchestres modernes tels que Richard Strauss demandent avec raison pour chaque note un doigté.\* Changeant ces conditions, une nouvelle méthode moderne de violon tiendra compte qu'à côté des anciens principes de doigté basés sur la tradition, on doit apprendre aussi un nouveau doigté évitant le double usage du même doigt.

Two staves of musical notation for exercise 252. The first staff shows an ascending chromatic scale from C4 to G4 with fingerings: 0, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 2, 1. The second staff shows a descending chromatic scale from G4 to C4 with fingerings: 3, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 2, 1.

\* To my knowledge Ch. de Bériot (1802-1870) the great Belgian violinist and author of an excellent violin school was the first violin master to teach besides the usual fingering in chromatic runs also the new one. He says that both kinds of fingerings in certain instances might be helpful to be made use of. Bériot's advice in this important matter has caused little attention, there are hardly any editions containing the new fingering. A modern work of studies by Alexander Sebald "Geigentechnik" only introduces the use of separate fingers in chromatic runs.

A single staff of musical notation for exercise 252, showing an ascending chromatic scale from C4 to G4 with fingerings: 0, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 0.

In his "Symphonische Phantasie: Aus Italien" Op.16 Richard Strauss in the third movement of same (Am Strande von Sorrent) requires the new fingering in the viola part:

A single staff of musical notation for exercise 252, showing a descending chromatic scale from G4 to C4 with fingerings: 4, 3, 2, 1, 2, 1.

\* Charles de Bériot, (1802-1870) le grand violoniste belge auteur d'une excellente méthode de violon a été à mon avis le premier maître, qui à côté de l'étude de la position des doigts dans la gamme chromatique avec des glissements recommande aussi le nouveau doigté. „Les deux manières de faire également utiles peuvent être appliquées isolément ou simultanément“. La méthode de de Bériot n'a malheureusement jamais pris pied. On ne trouve nulle part des éditions avec le nouveau doigté. Seule la belle étude d'Alexandre Sebald récemment parue (La Technique du violon) exige l'usage d'un doigté spécial pour chaque progression chromatique.

A single staff of musical notation for exercise 252, showing an ascending chromatic scale from C4 to G4 with fingerings: 0, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 0.

En littérature orchestrale c'est R. Strauss qui écrit le premier dans sa Symphonie Fantastique "Souvenir d'Italie" (Op.16) au troisième mouvement le nouveau doigté (Sur la plage de Sorrente) les altos:

A single staff of musical notation for exercise 252, showing a descending chromatic scale from G4 to C4 with fingerings: 4, 3, 2, 1, 2, 1.

The passage in the Scherzo from the D-minor Symphony by Schumann will sound best and most distinctly if all first violins will use the following fingering:



Le passage du Scherzo de la Symphonie en si bémol de Schumann est plus clair et plus net si les premiers violons prennent la position suivante des doigts:

likewise the last movement of the Pastorale Symphony by Beethoven with the following fingering:



De même le dernier mouvement de la Symphonie Pastorale de Beethoven avec le doigté ci-contre:

Ouverture "Fliegender Holländer" by Richard Wagner.  
Ouverture du "Vaisseau Fantôme" de R. Wagner.



The chromatic viola passage in the "Steuermannslied" of the first act from "Der fliegende Holländer" will only sound clear (and not muddled, as usual) if taken with the following fingering by all viola players:



Au premier acte du Vaisseau Fantôme de R. Wagner le passage très audible de la chanson du pilote joué par les altos est rendu clairement (et non comme à l'ordinaire, gâché), si tous les altos prennent le doigté suivant:

By using the following fingering in the Scherzo of the "Faust Symphony" by Fr. Liszt all shifting of fingers is avoided:



Dans le Scherzo de la Symphonie de Faust de Fr. Liszt toutes les secousses sont évitées par le doigté ci-contre:

Both the chromatic runs in the first movement of the G minor Concerto by Max Bruch will sound clear and distinct if played with the following fingering:



Au premier mouvement du Concerto de Bruch en sol mineur les deux gammes chromatiques deviennent claires et nettes avec le doigté suivant:

\* Richard Strauss when conducting the "Faust Symphony" as the "Nieder-rheinische Musikfest" in Düsseldorf in 1902, during the rehearsals required a change of fingers for all chromatic runs. Some of the Orchestral players shook their head at such a new idea, never having played chromatic runs with this new fingering. It is well known that musicians as a rule are very conservative and do not like anything that comes away from the old tradition.

\*\* Ferdinand Schäfer in his very intelligent essay on "the natural fingering of chromatic violin passages" (Leipzig 1902, Seemann) proposes the following fingering in this passage:

\* Richard Strauss en 1902 à Düsseldorf lors du festival du Bas-Rhin dirigeait la Symphonie de Faust, il demande aux répétitions les changements de doigt pour chaque progression chromatique. Bien des musiciens de l'orchestre hochèrent la tête à cette innovation; personne ne prenant à cette époque les figures chromatiques avec ce doigté spécial. Incontestablement les musiciens en général sont très routiniers et condamnent vite les innovations qui s'écartent de la tradition.

\*\* Dans son étude qui mérite être lue sur le doigté naturel dans les phrases chromatiques du violon, Ferdinand Schäfer (Leipzig 1902, Seemann) propose lui même à ce passage le doigté suivant:





Of great and virtuoso effect will be the two chromatic runs in the E flat major Nocturne by Chopin-Sarasate if the fourth finger descends chromatically, but in a gliding manner with the whole arm. The fourth finger remains with a certain pressure on the strings and is drawn backwards in short and sudden movements. The last notes played with the fourth finger will cause the greatest difficulty and therefore require more practice. The runs must be practised slowly, divided into parts and given rhythmical accents which later on in quick execution must be omitted.

Les deux traits chromatiques du Nocturne de Chopin-Sarasate sont d'un effet éblouissant. Ici le 4<sup>ème</sup> doigt glisse sur la corde par saccades produites par le bras en démanché chromatique. Le doigté imprime un certain poids sur la corde et revient en arrière par saccades. La grosse difficulté se rencontre dans les derniers mouvements du quatrième doigt. Aussi faut-il les étudier avec soin et s'y prendre de la manière suivante: „étudier lentement la gamme chromatique en s'exerçant à rythmer les différentes parties, à en accentuer le rythme: ce qui disparaîtra par la suite dans une exécution plus accélérée.

First chromatic passage. — 1<sup>er</sup> passage chromatique.



Second chromatic passage. — 2<sup>ème</sup> passage chromatique.



Chromatic runs in sixths and octaves are executed in the same manner.

La même exécution pour les gammes chromatiques en sixtes et en octaves.

Cadenza of the Concerto by Tschaikowsky. — Cadence du Concerto de Tschaikowsky.



In all these chromatic runs of sixths and octaves the hand is pushed by the arm along the strings. All muscles of the arm must be kept as loose as possible and in no way be strained.

Dans tous ces passages chromatiques en sixtes et octaves, le bras guidera la main; les muscles du bras doivent être détendus dans la mesure du possible.

8<sup>th</sup> Hungarian Dance by Brahms-Joachim:  
Brahms-Joachim, Huitième Danse Hongroise:



Quite different is the execution of long chromatic runs if the notes are not joined together in one bow, as for instance in the Rondo capriccio by Saint-Saëns:

Toute autre est l'exécution des longues gammes chromatiques dont les notes ne sont pas liées; par exemple dans le Rondo Capriccioso de Saint Saëns:



Here the fourth finger is gliding like in a slow Glissando quite smoothly and not in a jerking manner; the bow marking the single notes.

Ici le quatrième doigt revient comme pour un glissando lent et sans secousse sur la corde. Chacune des notes est marquée par le coup d'archet.

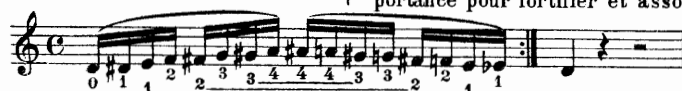
This kind of execution is used for the chromatic passage played with the third finger in the last movement of the Hungarian Concerto by Joachim:

Dans le dernier mouvement du Concerto Hongrois de Joachim, on exécutera ce passage avec le troisième doigt.



\*) Besides the changing of finger for each chromatic step the finger-exercises in which one and the same finger is used twice must be practised as well; see "Daily studies for the left hand" page 16 by F. Kùchler (Johann André, Offenbach), as they are very important exercises for the strengthening and independancy of fingers.

\*) Se rappeler qu'à part ce doigté avec changement de doigt dans chaque progression chromatique, il y a des exercices avec application double du même doigt indiqués à la page 16 „Etudes Quotidiennes pour la main gauche" de F. Kùchler (Johann André, Offenbach), de la plus grande importance pour fortifier et assouplir les doigts.



Observe to keep the fingers tightly down on string.

S'appliquer à laisser les doigts bien à leur place pendant l'exercice.



# The 24 major and minor Scales in three octaves.\*)

To be practised in various kinds of bowing (also 6 and 12 notes joined). Observe both fingerings and practise same.

# Les vingt-quatre tons majeurs et mineurs à trois octaves.\*)

Etudes des différents coups d'archet (également pour 6 et 12 notes liées). Travailler les deux doigtés indiqués.

253.

The musical score for exercise 253 consists of 24 scales, presented in 12 systems. Each system contains two staves of music. The scales are arranged in six systems of major scales followed by six systems of minor scales. Each scale is written in three octaves. The notation includes various bowing techniques, such as slurs and accents, and is accompanied by detailed fingering instructions (numbers 1-4) and position markings (e.g., 3<sup>rd</sup> position, 5<sup>th</sup> pos.). The scales are repeated twice, with first and second endings indicated by '1<sup>ma</sup> volta' and '2<sup>da</sup> volta' markings. The key signatures range from C major to C minor.

\* The fingering of the minor scales is partly taken from: "Urstudien für Violine" by Karl Flesch (Berlin, Ries & Erler). No doubt this work contains the very best instructions as to keep up without much loss of time the technic already gained; it is highly recommended to be in possession of this book of studies.

\* Les doigtés des tons mineur sont tirés en partie des "Etudes fondamentales" pour violon de Carl Flesch (Berlin, Ries & Erler). Cet ouvrage sans aucun doute renferme les meilleures méthodes qui permettent de conserver avec peu d'exercice la technique acquise. Sa requi-sition ne sera jamais assez recommandée.

The page contains 12 staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 12/8. The music consists of a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and includes first and second endings. Various positions (e.g., 4th, 5th, 6th) and fret numbers (e.g., 4, 5, 6) are indicated throughout the piece.

\*) The player is to imagine f sharp major.

\*) L'élève doit se figurer fa majeur.  
H. C. B. 101

## 254. Long sustained bow strokes.

Besides the study of quick scales the practice of slowly played scales with long sustained notes is not to be neglected. The four kinds of slow strokes with the whole bow already mentioned by P. Baillot in his violin school\*) are still and will always be the most important studies for slow bow strokes.

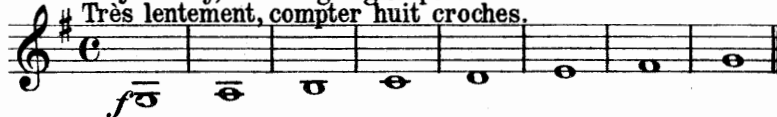
### 1) Bow strokes in equal strength of tone quality.

#### Appui homogène de l'archet.

a. Playing *forte*.—Sons soutenus fort.

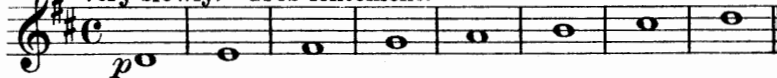
Very slowly, counting eight quavers.

Très lentement, compter huit croches.



b. Playing *piano*.—Sons soutenus piano.

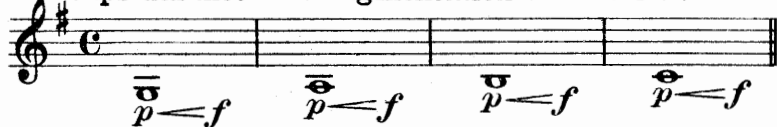
Very slowly.—Très lentement.



In the first book on page 83 when first mentioning the difference of strength of tone it was said that the varied quality of tone from forte to piano would be gained by a quicker drawing of the bow, and also that the hair of the bow in forte playing was brought closer to the bridge, different from playing in piano. This quicker use of bow by diligent practice can be reduced to a minimum. In playing either equal strong or weak sustained notes it is to be observed that the bow's weight near the point is pressing less on the strings than this would be necessary near the nut. Consequently when playing equally strong and sustained notes the pressure of the arm\*\*) must be stronger near the point and weaker near the nut. When playing equal soft notes there must be no pressure near the nut of bow which may be easily caused by its own weight at that place; not only all pressure of the arm must be avoided, but the bow must be softly floating on the string and just touch it with few hair only. There is hardly anything more difficult in the way of good bowing than the change of bow near the nut in pianissimo playing. (Compare what has been said about this on page 94 of volume I.)

### 2) Bow strokes with increasing strength of tone.

#### Coups d'archet avec augmentation de sonorité. (Sons enflés.)



When playing a down stroke, for the above mentioned reason it will be more difficult to produce an even growing strength of tone; all the more a crescendo must be practised in down bow. In all classical chamber music there are certain phrases which require the absolute mastering of this difficult kind of bowing for instance in the introduction of the Kreutzer Sonata by Beethoven.

#### Adagio sostenuto



### 3) Bow strokes with decreasing strength of tone.

#### Coups d'archet avec diminution de sonorité. (Sons diminués.)



\*) Pierre Baillot (1771-1842) at the Paris Conservatoire was the author of the celebrated violin school which was published at the beginning of the 19th century and named as follows: "Méthode de Violon par Messrs. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot". Some 30 years later in 1834 the very voluminous instruction book was edited by him alone: "L'art du violon". It signifies the stability of the French violin method that, although it was rightly and highly valued at the time but is now out of date, no other French violin school has been published to come near it. (Ch. de Bériot, 1802-1870), the author of an excellent violin school published in French language, but not any more in use, was a Belgian by birth.

\*\*) It seems as if it were by the pressure of the fingers; however in reality the pressure of the whole arm transferred by the fingers to the bow.

\*\*\*) Compare what has been said about this on page 144 in the last 13 lines and likewise the examples given on page 145.

## 254. Coups d'archet filés.

143

Avec l'étude des gammes rapides il ne faut pas négliger l'exercice des gammes lentes et des tons soutenus. Les quatre manières de se servir lentement de l'archet sur toute sa longueur dont parle déjà P. Baillot dans sa méthode de violon sont aujourd'hui encore des principes fondamentaux.\*)

The student must learn to play notes in even strength of tone and be able to hold out each note for 20 or 30 seconds.

Il faut apprendre à conduire l'archet si lentement qu'une même note d'égale sonorité tienne pendant 20 à 30 secondes.

In playing pianissimo the student should be able to hold out each note from 40 to 60 seconds.

En pianissimo il faut apprendre à tenir chaque note de 40 à 60 secondes.

Au premier volume, page 83, où l'on donne les premières indications des différences d'intensité du son, il a été dit que la différence d'un son fort à un son plus faible est obtenue par l'emploi plus accéléré de l'archet et par le fait que les crins de l'archet en forte sont plus rapprochés du chevalet qu'au piano. L'emploi accéléré de l'archet peut être réduit au minimum par des exercices assidus. Il est à remarquer que pour les amplitudes maintenues également fortes ou faibles le poids propre de l'archet à sa pointe, presse moins sur les cordes qu'au talon; donc il faut que la pression du bras pour maintenir des sonorités égales soit plus forte à la pointe qu'au talon.\*\*\*) Pour conserver une sonorité plus légère il faut que l'appui renforcé au talon égalise non seulement en supprimant n'importe quelle pression du bras, mais aussi en soulageant en quelque sorte la corde qui ne sera effleurée que par deux ou trois crins à peine. Le changement léger au talon est dans le pianissimo un des plus difficiles manières de l'archet qui existe. (A comparer avec ce qui a été dit à la page 94 du premier volume.)

Begin to play each tone near fingerboard and gradually move the bow as close towards the bridge as possible to obtain a strong tone, but carefully avoid scraping noise.

etc.

On commence chaque note à la touche et mène l'archet peu à peu aussi près du chevalet que possible pour obtenir une note forte sans grincement.

Au tiré, en raison de ce qui a été dit plus haut, il est possible d'accroître régulièrement l'amplitude d'autant plus que le crescendo doit être le résultat d'un coup d'archet tiré. Il y a des passages dans la musique de chambre classique, qui demandent la maîtrise de ce coup d'archet difficile. Par exemple l'introduction de la Sonate à Kreutzer de Beethoven.

It is difficult to play an even diminuendo in up bow. Begin to play each tone close to bridge and gradually move bow towards fingerboard.

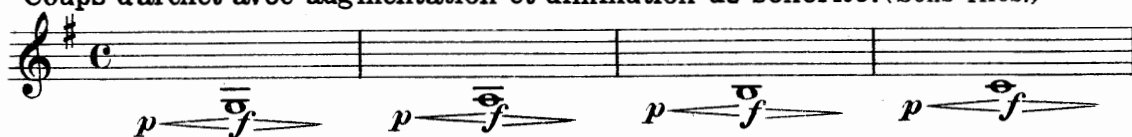
La diminution de sonorité est pour cette même raison plus difficile au poussé. On attaquera chaque note près du chevalet en approchant peu à peu l'archet de la touche.

\*) Pierre Baillot est l'auteur de la célèbre méthode de violon qu'il professa au Conservatoire de Paris et qui parut dans les premières années du 19<sup>ème</sup> siècle sous le titre suivant: "Méthode de violon par Mm. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot". Quelques trente ans plus tard, en 1834, il éditait seul son traité: "L'Art du Violon". Il est à constater que jamais depuis, en France aucune méthode de violon n'a atteint la vogue de cet ouvrage dont la valeur semble peu surfaite aujourd'hui. (Charles de Bériot 1802-1870) auteur d'une remarquable méthode écrite en langue française, qui est en ce qui concerne l'enseignement du coup d'archet également viellote, était belge.

\*\*) En apparence c'est la pression des doigts; en réalité c'est la pression de tout le bras, qui se transmet par l'intermédiaire des doigts sur la baguette.

\*\*\*) A comparer ce qui a été dit dans les 16 derniers alinéas de la page 144 et voir les exemples page 145.

4. Bow strokes with increasing and decreasing strength of tone.  
Coups d'archet avec augmentation et diminution de sonorité. (Sons filés.)



This kind of bowing must also be practised with much thoughtfulness; many violinists are using this kind of bowing thoughtlessly and are scarcely able to produce an even strong tone without a crescendo in the middle of bow.

J. B. Viotti\*) used to call the practice of very slow bow strokes "the masters study". He said that if he had not played for some time, he would soon regain the feeling of surety by practising for 2 hours long spun tones (son filé) with and without finger exercises and feeling after that as if he had been in practice constantly. To many violinists directly before playing in public the practice of slow bow strokes gives quietness and surety of bowing.

In the practice of certain passages which have to be played in one bow stroke the dividing of the length of bow has to be thought out carefully for the crescendo and decrescendo. One must learn to spare the bow in piano and pianissimo playing in order to reserve much bow for an effective crescendo.

When studying the following 2 bars from the 23<sup>d</sup> Concerto

by J. B. Viotti not more than

the fourth part of the bow's length should be used for the minim "a", for the slurred "a" and the following 3 semi-quaver notes, where the crescendo begins, about another fourth part of the bow so that there remains at least half the length of bow for the last 2 quavers; in the second bar and for half of the note "d" half of the bow's length should be used, and for the other half of "d" and "c sharp" the rest of bow. Naturally it is to be observed to start piano playing near the fingerboard, and during the crescendo to move the bow towards bridge. The down bow ending with piano has to begin near bridge and to end near fingerboard.



For the minim note "b" and the following quaver at the beginning of the adagio from the 11<sup>th</sup> Concerto by Spohr only half the bow's length should be used and for the following four demi-semi quaver notes the second half of bow. The notes of the second bar should be played with the whole length of bow and as close to the bridge as possible. The first note "e" of the third bar should be played with about half, "d sharp" with a quarter and the next three following and joined "d" with the last quarter of the bow.

Excellent instructions and many examples from solo and chamber music literature about the art of bowing are to be found in the clever book by Lucien Capet: "La Technique Supérieure de l'Archet," Paris, Editions Maurice Senart & Cie.

Composers using long slurs over many notes do not always expect all notes to be played in one single bow only. In works of composers who at the same time were great violinists and wrote Concertos and other virtuoso pieces for their instrument like Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, de Bériot and Vieuxtemps, one should keep as near as possible to the slurs indicated in the pieces. In the symphonies and works of chamber music by great composers like Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn and Brahms a long slur frequently indicates the length of a phrase only and not the kind of bowing. An advanced player may vary the kind of bowing but it is of course always to be observed that the change of bowing must be smooth and scarcely audible.

Ce coup d'archet doit être également étudié avec beaucoup d'attention. On trouve malheureusement des violonistes qui se servent sans le savoir de ce coup d'archet, qui pourraient à peine exécuter avec l'archet une sonorité soutenue sans faire un crescendo au milieu de l'archet.

J. B. Viotti\*) disait que l'exercice des sons filés était la formation des maîtres et prétendait que s'il restait quelque temps sans jouer, il lui fallait deux heures d'exercices de sons filés avec et sans exercices des doigts pour obtenir de nouveau l'assurance comme il s'était toujours exercé. Beaucoup de violonistes avant de paraître en public s'exercent à manier lentement l'archet sur le violon pour acquérir tranquillité et confiance.

Il faut bien faire attention dans certains passages qui devront être exécutés par un seul coup d'archet à bien répartir la longueur de l'archet dans le crescendo et dans le decrescendo. Il faut apprendre à ménager beaucoup l'archet dans le Piano et dans le pianissimo pour avoir encore beaucoup d'archet pour un crescendo de grand effet.

En étudiant les deux premières mesures du 23<sup>ème</sup> Concerto

de J. B. Viotti, on se servira

pour la blanche „la“ tout au plus d'1/4 de l'archet. Pour les double croches, où commence le crescendo, à peu près le 2<sup>ème</sup> quart de l'archet, de sorte que pour les deux dernières croches l'on ait encore la moitié de l'archet. Il est évident qu'il faut faire attention à ce que l'on commence le piano au bord de la touche, tandis qu'au crescendo l'archet s'approche du chevalet et vice versa.

Le commencement de l'Adagio du 1<sup>ème</sup> Concerto de L. Spohr s'étudie de la façon suivante: pour la blanche „si“ et la croche

juxta posée on ne se sert que de la moitié de l'archet, pour les quatre triples croches de la deuxième moitié de l'archet. Pour la deuxième mesure, l'archet dans toute sa longueur doit rester autant que possible près du chevalet. A la troisième mesure pour le „mi“ on se sert de la moitié de l'archet pour le „ré dièse“ d'un quart et pour les trois „re“ suivants du dernier quart.

Il y a dans l'excellent ouvrage de Lucien Capet: „La technique supérieure de l'archet“ (Paris, Senart et Cie.) un précieux enseignement de la division de l'archet avec de nombreux exemples tirés de la littérature du violon, solo et musique de chambre.

On se méprend souvent sur la liaison des notes, croyant que le compositeur exige que toutes les notes soient jouées d'un seul coup d'archet. On doit s'en rapporter pour les liaisons de notes aux indications formulées par les compositeurs qui étaient eux-mêmes violonistes et qui avaient écrit pour leur instrument des concertos et des morceaux pour virtuoses, tels que Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, de Bériot ou Vieuxtemps. Chez les symphonistes éminents et les maîtres de la musique de chambre tels que Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, César Franck, la phrase musicale est souvent indiquée par un seul coup d'archet. Ce n'est pas dans la manière de mener l'archet, mais dans la volonté de l'auteur que réside l'expression, de sorte que l'on sente qu'une longue série de notes est de la même phrase. Le violoniste peut changer son coup d'archet, mais il doit le faire si légèrement et de façon si imperceptible que l'oreille de l'auditeur ne doit pas le remarquer.

\*) Giovanni Battista (Johann Baptist) Viotti (1753-1824) who was like P. Rode (1774-1830) and P. Baillot (1771-1842) one of the most famous violinists of his time, lived in London and Paris alternately. He composed 29 violin concertos which to some extent are still of musical value like for instance the 22<sup>nd</sup> one in "a" minor. He also wrote a great number of violin duettes well to be used for music "at home".

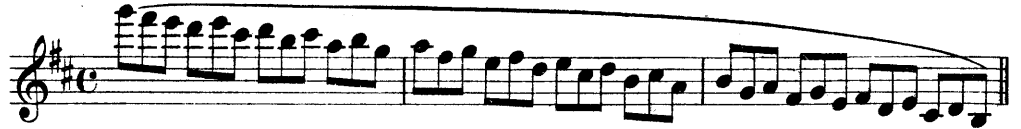
\*) Giovanni Battista (Jean Baptiste) Viotti (1753-1824) vécut tantôt à Paris tantôt à Londres et fut à côté de Pierre Rode (1771-1842) un des plus célèbres virtuoses de son époque. Il est l'auteur de 29 concertos pour violon (entre autre le 22<sup>ème</sup> en la mineur) qui ont encore en partie une valeur musicale. Il a écrit de nombreux duos pour violon, qui sont de bons morceaux de musique de salon.



The following examples of slurred notes are frequently to be found in the works by Beethoven, Schumann and Brahms.

Des exemples de ce genre se trouvent le plus souvent chez Beethoven, Schumann et Brahms.

Beethoven, Violin Concerto:  
Concerto pour violon de Beethoven:



No soloist will play all these 36 notes in one bow stroke, but will change bow generally after each bar.

Aucun soliste ne joue ces 36 notes sur un coup d'archet; bien au contraire il change le plus souvent à chaque mesure.

Beethoven, String Quartett Op. 59 N°1 first movement.  
Quatuor à cordes de Beethoven, Op. 59 N° 1, premier mouvement.



The bow is either changed after the second bar or before the two quaver notes of the first bar; but the change should not be audible.

On changera le coup d'archet ou à la deuxième ou quatrième noire de la première mesure sans que cela ne soit perceptible.

Beethoven, Harp Quartett Op. 74 second violin.  
Quatuor des harpes Op. 74 de Beethoven deuxième violon.



Very smooth change of bow after each bar. Changement léger après chaque mesure.

Brahms, String Quartett in a minor Op. 51.  
Quatuor à cordes en la mineur, Op. 51 de Brahms.



How best to divide the bow.  
Repartition dans le changement du coup d'archet.



Both kinds of bowing may be used in the last six bars.

Aux dernières six mesures le coup d'archet supérieur est aussi bien justifié que le coup d'archet inférieur.

Schumann, Piano Quartett Op. 47, Scherzo.  
Schumann, Quatuor avec piano Op. 47, Scherzo.



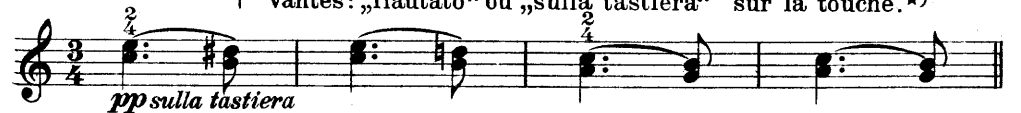
The long slurs indicated in the Concertos by Spohr and Kreutzer should not be divided; Spohr's Violin Concertos with the originally marked bowings are the best and most important material for the practice of long bow strokes.

Dans les concertos de Spohr et de Kreutzer, les longues liaisons prescrites ne doivent pas être séparées. Les sujets d'exercices les meilleurs et les plus importants pour le coup d'archet très long sont les concertos de L. Spohr notés d'après les indications personnelles.

It is of charming effect to play over the fingerboard using very little hair but much bow. The tone becomes somewhat floating and flute like, and this kind of tone is called "flautato" or "sulla tastiera" (in French: sur la touche).\*

Un des effets les plus séduisants est obtenu quand l'archet de toute sa longueur effleure légèrement les cordes au niveau de la touche. Le son qui en résulte ressemble à celui de la flûte. Pour obtenir ces effets on se sert des expressions suivantes: „flautato“ ou „sulla tastiera“ sur la touche.\*

Brahms-Joachim, Hungarian Dance N° 8.  
Brahms-Joachim, 8<sup>ième</sup> Danse Hongroise.



\* On the other hand there is also just the opposite way, viz. playing with the bow quite close to the bridge, its musical expression is "sul ponticello" (in French: sur le chevalet). The tone thus produced will be of a hissing and metallic character and sound somewhat mysteriously.

\* Inversement l'expression „sul ponticello“ sur le chevalet, veut dire que l'archet doit glisser près du chevalet. Le son obtenu par le bourdonnement des tons supérieurs est d'un timbre mystérieux qui rappelle une „certaine sonorité métallique“ (Moser).

Schumann, First movement from the d minor Trio.  
Schumann, 1<sup>er</sup> mouvement du Trio en ré mineur.



Beethoven, Presto, Scherzo from the C minor Quartett.  
Beethoven, Presto, Scherzo en do dièse mineur, quatuor.



It is of extraordinary effect if this passage is played near the bridge by all four string instruments; it is of extremely surprising and almost haunting effect.

Ce passage exécuté sur le chevalet par tous les quatre instruments à cordes donne l'impression d'une vision aussi inattendue que pleine de charme de fantômes fuyants.

# Arpeggio chords through three octaves in all major and minor keys.

Both fingerings indicated should be practised.

# L'accord parfait de trois octaves en majeur et mineur.

Exercer le doigté du dessus et aussi du dessous.

255.

D string A string

cor. de ré cor. de la

The main score consists of 12 staves of music. Each staff shows a sequence of arpeggio chords in a specific key signature, with fingerings (1-4) and position markings (e.g., 1st pos., 5th pos., 7th pos.) indicated above the notes. The keys progress from D major (C4-C6) to A major (C4-C6), then to their minor counterparts (D minor, A minor), and finally to E major (C4-C6) and B major (C4-C6). The exercise is divided into two parts: the first part covers the first six staves, and the second part covers the remaining six staves. The notation includes treble clefs, 3/4 time signatures, and various musical symbols like slurs and repeat signs.

\*) At a big jump from one position to another one must never forget the rule: "The last stopping finger joins the two positions", and practise at first slowly in the following manner:

A small musical diagram showing a sequence of notes on a staff. It illustrates the technique where the last finger of the previous position remains on its note while the hand moves to the next position, ensuring a smooth transition between positions.

\*) Même lors d'un grand déplacement ne pas oublier cette règle suivante: „le doigt placé le dernier assure la liaison entre les deux positions“, cela s'étudie lentement de la manière ci-jointe:

A small musical diagram similar to the one on the left, showing a sequence of notes on a staff to illustrate the technique of joining positions during a large jump.



### Dominant seventh Arpeggi chords through three octaves.\*)

The dominant seventh chord in a key is similar to that of the major key of the same name; any dominant seventh chord may therefore either resolve in the tonic major or minor chord. Practise at first all dominant seventh chords by heart and resolve same in the major or minor chords as shown in the first two lines later on all 12 dominant seventh chords should be practised in succession.

### L'accord de la septième de dominante à trois octaves.\*)

L'accord de la septième de dominante reste le même dans le ton majeur que dans le ton mineur; c'est pour cette raison que l'on peut résoudre chaque accord par l'accord parfait majeur ou mineur. On étudie d'abord séparément chaque accord et résout ensuite (par coeur) sur les accords en mineur ou majeur, comme il est dit plus haut dans les deux alinéas précédents. Ensuite on étudiera tous les accords (douze) de la septième de dominante l'un après l'autre.

256.

The musical score for exercise 256 consists of 12 staves, each representing a different dominant seventh chord. The chords are: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, Cb7, F#7, C#7, G#7, and D#7. Each staff contains two measures of arpeggiated chords, with the first measure in the major mode and the second in the minor mode. The score includes detailed fingering instructions (1-4) and bowing directions (a. str. for arco, e. str. for pizzicato). Position markings for the 4th and 5th positions are indicated for several staves. The exercise is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat.

\*) In N° 256 and 257 the fingerings in the eighth edition of this volume have been altered in the style of Albert Jarosy: "Die Grundlagen des Violinistischen Fingersatzes" (Max Hesse, Berlin 1924). This excellent little work every violinist should possess.

\*) Dans les N° 256 et 257 les quintes diminuées ne sont jamais touchées avec le même doigt. Comparez à cet effet „Nouvelle théorie du doigté“ par A. Jarosy (M. Eschig, Paris 1924) Cette excellente brochure devrait être possédée par tout violoniste.

Diminished seventh chords arpeggi through three Octaves.\*)

Accords de septième diminuée à trois octaves.\*)

257.

All dominant seventh and diminished seventh chords should be practised in (Sextolen) double-triplets as well.

On exercera également au rythme de sextolés tous les accords de septième de dominante, ainsi que les accords de septième diminuée.

Octave jumps on one string with one and the same finger.

The hand must be "thrown" from one position into the other one with a bold swing of the arm. The thumb is to prepare the jumps; compare illustrations N° 5 and 6 on page 80. During the last note in the first position the thumb with its point must be shifted so much under the neck of violin that whilst throwing the hand upwards it hardly touches the body of the violin. In order to free the left arm from any tension of muscles, the octave jumps might be practised with much vibration of tone.

Sauts à l'octave sur une seule corde avec le même doigt.

L'agilité du pouce et son activité sont primordiaux dans cet exercice. Par un mouvement sec du bras où le pouce fait office de dirigeant, „la main doit être lancée“ d'une position à l'autre. A la dernière note prise dans la première position le pouce doit avec sa dernière phalange glisser en dessous du manche, de façon à ce que la main au moment de ce déplacement effleure à peine les éclisses. Comparer les gravures N° 5 et N° 6 à la page 80 du deuxième volume. Pour se libérer des tensions de muscles du bras gauche on doit faire ces changements d'octaves par un vibrato très accentué. Le pouce ne doit jamais s'interposer dans ces grands changements de position; au contraire il doit faciliter par son mouvement préparatoire tous les changements de position aussi bien ceux du haut que ceux du bas.

258.

Each exercise should be repeated several times and practised also on D and E string.

Répéter chaque exercice plusieurs fois aussi bien sur la corde de Ré que sur la corde de Mi.

\* Compare remark on page 147. In N° 256 and 257 of the 8th edition of this work it has been avoided to stop diminished fifth with one and the same finger.

\* Comparez l'annotation de la page 147. Les doigtés du N° 257 sont notés d'après la théorie de Jarosy. Il a été évité que les quintes diminuées soient touchées avec le même doigt.

## Scales with fingering preparing for such in thirds and sixths.

Practise the scales slowly at first, 4 notes joined, later on quicker, 8, 16 and 32 notes in one stroke.

## Gammes avec positions des doigts servant de leçon préparatoire pour les exercices en tierces et en sixtes.

Exercer d'abord lentement ces gammes avec quatre notes liées; ensuite plus vite avec 8, 16 et 32 notes liées dans un seul coup d'archet.

259.

The musical score for exercise 259 consists of 12 staves of scales. Each staff is divided into two main sections. The first section of each staff uses fingering 1-2, and the second section uses fingering 2-3, 3-4, and 4-3. The scales are in various keys and directions, including C major, G major, D major, A major, E major, B major, C minor, F minor, G minor, D minor, A minor, and E minor. The exercise is designed to be practiced slowly at first, then more quickly with 8, 16, and 32 notes in one stroke.

After these examples every player will be able to play  
by heart other scales with these fingerings.

Quand un violoniste aura exécuté ces exercices il sera à  
même jouer les autres gammes par cœur avec le même doigté.

Preparatory exercises  
for scales in thirds.

Preparatory exercises  
for the scale in thirds N° 14.

Exercices préparatoires  
pour des gammes en tierces.

Exercices préparatoires  
pour la gamme N° 14.

260.

1.   
 2.   
 3.   
 4.   
 5. at first slowly d'abord lentement   
 6.   
 7.   
 8. 3<sup>th</sup> p. 1<sup>st</sup> pos. 3<sup>th</sup> p. 1<sup>st</sup> pos. 3<sup>me</sup> p. 1<sup>re</sup> pos. 3<sup>me</sup> p. 1<sup>re</sup> pos.   
 9.   
 10.   
 11.   
 12.   
 13.

This fingering is to be avoided as far as possible, it does not seem logical.\*  
Ce doigté est à éviter ensuite autant que possible en raison de son opposition illogique avec la phrase musicale.\*

\* In playing quickly this fingering may be permitted because it seems easier and more practical than the other one. In playing slow passages of a singing character the stopping of notes with the second and fourth finger is preferable to using open string.

\* Dans les mouvements rapides ce doigté est permis, parce que plus facile et plus pratique que tout autre, l'oreille ne pouvant alors suivre la phrase musicale. Dans les mouvements plus lents et plus chantants il est préférable de se servir du deuxième et du quatrième doigt que de prendre le doigté avec la corde à vide.





Preparatory exercises  
for the scale in thirds N° 40.

Exercice préparatoire  
pour la gamme en tierces N° 40.

27.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$

28.  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

29.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{3}{4}$

30.  $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{3}{4}$

31.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$

32.  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$

33.  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$

34.  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$

35.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$

36.  $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

37.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$



38.  $\frac{3}{4}$  1 2 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 2 3 4 1 3

39. 1 2 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3

40. 1 2 1 3 2 4 3 4 1 2 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 2 3 4 2 4 1 3

Scales in thirds with frequently extending the fourth finger and several times using the second and fourth position.

Gammes en tierces avec allongement extrême et fréquent du quatrième doigt et utilisation de la deuxième et de la quatrième position.

261.

As a necessary supplement to the studies of double stoppings given in this school the following works are highly recommended: Hans Sitt, Op. 41, Scale studies in double Stoppings, Thirds, Sixths, Octaves and Tenths (Leipzig, Ernst Eulenberg) or O. Sevcik, School of Violin technique, Op. 1 fourth part. (Bosworth & Co)

Comme complément nécessaire de ces indications on recommande l'étude des doubles notes: Hans Sitt, Op. 41, Etudes des gammes, tierces, sixtes, octaves, dixièmes (Leipzig, Ernest Eulenberg) ou Sevcik, Méthode technique de violon, Op. 1, 4<sup>ème</sup> partie (Bosworth & Cie).

## Scales in Thirds in all 24 major and minor keys.

At first to be practised slowly with the lower part of bow, later on quicker, four notes joined, half and whole notes joined in one bow.

## Gammes en tierces dans tous les 24 tons en majeur et en mineur.

Se servir d'abord lentement de la moitié inférieure de l'archet, ensuite plus vite lier 4 notes et faire des demi-mesures et des mesures entières d'un seul coup d'archet.

262.

The exercise consists of 12 staves of music, each representing a different key signature. The first six staves are for major keys, and the last six are for minor keys. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The scales are written in eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. Fingerings (1, 2, 3) and bowing directions (up and down bows) are indicated throughout. Some staves have a dotted line with the number 8 above it, indicating an eight-measure phrase. The exercise is numbered 262 in the top left corner.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation is highly technical, featuring complex fingerings and rhythmic patterns. The first two staves are in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The remaining ten staves are in a key with three sharps (F# major or C# minor). The notation includes various time signatures such as 3/4, 2/4, and 1/8. A circled '8' is present in several staves, indicating a specific technique or measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

### Scales in Sixths in all 24 major and minor keys.

These exercises at first should be practised slowly with the lower part of bow; later on four notes and more should be joined. As long as these exercises are practised in detached bowing use the fingering given above notes, if joined use the fingering given below notes.

### Gammes en sixtes dans tous les 24 tons en majeur et en mineur.

Etudier d'abord lentement ces gammes avec la moitié inférieure de l'archet; ensuite lier quatre notes, demi-mesures et mesures entières. Les doigtés inscrits sous la portée doivent être exécutés en notes liées, les doigtés au dessous, non.

263.

The exercise consists of 12 staves of music, each representing a scale in sixths for a different key. The keys are: C major, G major, D major, A major, E major, B major, C minor, F minor, C minor, G minor, D minor, and A minor. Each staff contains a sequence of eighth notes in sixths. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above and below the notes to indicate fingerings. A circled '8' is placed above a measure in each staff, indicating a measure of eight notes. The exercise is designed to be practiced slowly with the lower part of the bow, and then with four notes and more joined together.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style, likely a 3/4 or 4/4 time signature, and features a variety of fretting techniques. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. Some staves include a '0' above a note, indicating an open string. The notation includes many beamed eighth and sixteenth notes, creating a complex, melodic line. There are also some rests and longer note values. The overall style is characteristic of a guitar solo or a piece of music designed to showcase technical skill.



158 **Runs in Octaves on two strings.**

A continuation of the instruction for practising octaves (second volume, page 86 and 87).— On the D and A string. The arm is to move the hand to and fro.

264.

The same exercises should also be practised on G and D and also on A and E string. These exercises should later on be practised with 2, 4 and 8 notes joined as shown in example 2 and 3, also the octave notes one after another as follows.

**Gammes en octaves sur deux cordes.**

Suites des directives pour les études d'octaves (pages 86 et 87 du deuxième volume).— Sur la corde Ré et La. C'est le bras qui conduit la main.

On peut exécuter les mêmes gammes, également sur Sol, Ré, La et Mi. Plus tard on s'appliquera aux mêmes exercices avec liaison: 2, 4 et 8 notes dans un seul coup d'archet, comme les exemples l'indiquent; ensuite les octaves, l'une après l'autre de la façon suivante.

Before beginning to practise scales through two octaves, the passing over to other strings must be practised separately.

Avant de commencer les gammes à deux octaves, on doit commencer à s'exercer à passer d'une corde à l'autre.

Much more difficult is the passing over to other strings in slurred notes. Le passage des cordes est plus difficile pour les notes liées.

Octave scales through two octaves. Gammes en octave à deux octaves.

Half and whole bars should be practised in slurred notes.

On étudiera également les demi-mesures et les mesures entières d'un seul coup d'archet.

Before practising half and whole bars joined, the passing over to other strings should be practised separately.

Avant de jouer les demi-mesures et les mesures entières reliées, on exercera d'abord exclusivement les passages des cordes.

Also the minor scales in octaves must be practised thoroughly.

De même les gammes en mineur doivent être étudiées assidûment.



Scales in octaves are best practised by heart, and as the fingerings are always the same it has not been thought necessary to have all 24 scales printed. Some kinds of bowing are given below in which the scales should be practised.

Il est plus recommandable d'étudier par coeur les gammes en octaves. Les doigtés sont toujours les mêmes et c'est pourquoi il n'est pas nécessaire de donner ici les 24 tons différents. Il n'y aurait donc plus que quelques autres coups d'archet à indiquer qui serviraient à l'étude des gammes en octaves.

The image contains eight staves of musical notation for scales in octaves. The first staff shows a scale in G major (one flat) with a bowing pattern of eighth notes. The second staff continues the scale with a 'point' or 'pointe' bowing technique, indicated by a 'V' above the notes. The third staff shows a scale in G minor (two flats) with a similar bowing pattern. The fourth staff continues the G minor scale with a 'point' bowing technique. The fifth staff shows a scale in D major (two sharps) with a bowing pattern of eighth notes. The sixth staff continues the D major scale with a 'point' bowing technique. The seventh staff shows a scale in D minor (two sharps, one flat) with a bowing pattern of eighth notes. The eighth staff continues the D minor scale with a 'point' bowing technique. The notation includes various bowing techniques such as 'point' and 'pointe', and fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 4.

Octaves in dominant seventh chords.  
Accords de septième.

The image contains three staves of musical notation for octaves in dominant seventh chords. The first staff shows a scale in G major (one flat) with a bowing pattern of eighth notes and fingerings 0, 2, 1, 4. The second staff continues the scale with a 'point' bowing technique and fingerings 0, 2, 1, 4. The third staff shows a scale in G minor (two flats) with a bowing pattern of eighth notes and fingerings 0, 2, 1, 4. The notation includes various bowing techniques such as 'point' and 'pointe', and fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, and 4.

Study in Octaves  
by Ch. de Bériot.

Etude  
en octaves de Ch. de Bériot.

265. Allegro.

Preparatory exercises for the octave shake and such octaves which are to be stopped.

Exercices préparatoires pour les trilles en octaves et le doigté en octaves.

(Alternatively with the first and third, and second and fourth finger.)

(C'est à dire octaves qui nécessitent simultanément l'exercice du 1er et 3<sup>me</sup>, 2<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> doigt.)

266.

Two staves of musical notation for exercise 266, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4) for octave shakes.

Exemple N° 1 is to be practised also on G and D as well as on A and E string using the same intervals and fingering.

L'exercice N° 1 est à exécuter avec les mêmes intervalles et doigtés sur les cordes de Sol et Re, comme sur celles de La et Mi.

Two staves of musical notation for exercise 267, featuring chords and fingerings (3, 1, 2, 4).

For a small hand G sharp instead of G will be easier in this bar. Le sol dièze à la place de sol est plus facile à exécuter pour les petites mains.

Two staves of musical notation for exercise 268, featuring eighth notes and fingerings (3, 1, 2, 4).

Two staves of musical notation for exercise 269, featuring eighth notes and fingerings (3, 1, 2, 4).

Two staves of musical notation for exercise 270, featuring eighth notes and fingerings (3, 1, 2, 4).

Two staves of musical notation for exercise 271, featuring eighth notes and fingerings (3, 1, 2, 4).

Two staves of musical notation for exercise 272, featuring eighth notes and fingerings (1, 2, 3, 4).

This passage from the 5th Hungarian Dance by Brahms-Joachim will come out clearer with the fingering given in example than playing the octaves as usual with the first and fourth finger.

Ce passage extrait de la 5<sup>me</sup> danse hongroise de Brahms-Joachim sera plus clair avec le doigté en octave qu'en ne se servant que des 1er et 4<sup>me</sup> doigt.

Double shake in the Légende by Wieniawsky. Trille double de la Légende de J. Wieniawsky.

Two staves of musical notation for the double shake exercise, featuring a trill and fingerings (3, 1, 2, 4).

The stopping of Tenths.

Doigté de Dixièmes

267.

It is more difficult to play tenths in the lower positions than in the higher ones on account of their longer stretches. Because it is easier to stretch back the first finger than stretching out the fourth one, it may be helpful to imagine being in the position in which the higher note rests. It will help the player with a small hand, to make abundant use of stretching back the first finger.

Besides the difficulty of the wide stretch in runs of tenths there is another one, namely that the two stopping fingers together very rarely move on a whole or a semi-tone; mostly one finger is moving onwards for a whole tone, whilst the other finger only moves a half tone up or downwards, whatever may be the case. The frequent uneven proceeding of both fingers make runs of tenths much more difficult than octaves in which latter both fingers proceed alike.

Le doigté des dixièmes est plus difficile en position inférieure, parce que les dixièmes sont plus écartées qu'en position supérieure. On s'en rendra compte lorsque la main se trouve dans la position du ton supérieur, il est plus facile de porter le 1er doigt en arrière que le 4<sup>me</sup> en avant. Il est particulièrement recommandable pour les petites mains de s'exercer fréquemment à porter le 1er doigt en arrière.

En dehors du grand éloignement demandé, la difficulté principale des gammes en dixièmes résulte de ce fait que les deux doigts en action avancent rarement chacun d'un ton entier ou d'un demi-ton. Le plus souvent un doigt se déplace d'un ton entier pendant que l'autre ne se déplace que d'un demi-ton et inversement. Ces déplacements irréguliers et répétés des deux doigts rendent beaucoup plus difficile les dixièmes que les octaves, car pour celles-ci les deux doigts se déplacent en même temps pour le même intervalle.

The examples 2 and 3 should also be practised in d and g minor.

On exercera les exemples 2 et 3 également en ré mineur et sol mineur.

Tenths with changing strings.  
Dixièmes avec changement de corde.

The difficult changing of strings is to be practised separately.  
Ce changement de corde difficile est à étudier à part.

In practising these stoppings repeatedly, the third finger should remain firmly on its place.  
On répétera souvent ces positions tout en laissant à sa place le troisième doigt.

Also in this exercise the third finger should firmly keep to its place.  
Dans cet exercice laisser également en place le troisième doigt.

The exercise N<sup>o</sup> 7 will only be mastered after the three following preparatory exercises have been practised slowly and repeatedly.

L'exercice N<sup>o</sup> 7 ne pourra être joué sûrement que lorsque l'on aura étudié l'un après l'autre lentement et souvent les trois exercices en tenant compte de la progression.

More exhaustive material for scales and tenths will be found in the works by H. Sitt and O. Ševčík. (See page 153.)

On trouvera les gammes en dixièmes dans les oeuvres de H. Sitt et O. Ševčík, citées à la page 153.

Studies in full chords on three  
and four strings after Ch. de Bériot.

Exercices d'accord sur  
3 et 4 cordes d'après Ch. de Bériot.

268.

C major  
Do majeur

Musical notation for C major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

A minor  
La mineur

Musical notation for A minor exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

F major  
Fa majeur

Musical notation for F major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Practise at first the ea-  
sier one.  
On commencera d'abord par  
l'exercice cicontre plus facile.

A smaller musical notation snippet for easier practice, showing a few chords with fingerings.

D minor  
Ré mineur

Musical notation for D minor exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

B major  
Si bémol majeur

Musical notation for B major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

G minor  
Sol mineur

Musical notation for G minor exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

E flat major  
Mi bémol majeur

Musical notation for E flat major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

G major  
Sol majeur

Musical notation for G major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

E minor  
Mi mineur

Musical notation for E minor exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

D major  
Ré majeur

Musical notation for D major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

B minor  
Si mineur

Musical notation for B minor exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

A major  
La majeur

Musical notation for A major exercise, featuring a treble clef, common time signature, and a series of chords and arpeggios across the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.



## Scales in staccato.

For the execution of staccato refer to the instructions given in volume I page 185 and 186.

If a little pause is made between the first note in down bow and the next staccato note in up bow and during this short interval the bow is pressed firmly against the string, the staccato will come out well; take care to bring out the first staccato note firmly.

269.

D major with the same fingering.  
Ré majeur avec le même doigté.

E major, F major and F sharp major with the same fingering.  
Mi majeur, Fa majeur, Fa dièse majeur même doigté.

To some players the staccato runs will come easier if they begin to play staccato with the third note of the bar; anyhow both kinds are to be practised carefully.

## Gammes en staccato.

Pour l'exécution du „staccato“ voir les indications données dans le premier volume, pages 185 et 186.

Le staccato rend mieux quand on marque un léger mouvement d'archet entre le tiré et la première note du staccato et que l'on appuie fortement l'archet sur la corde pendant ce court arrêt. La première note du staccato doit être toujours attaquée fortement.



Staccato scales in double triplets.

Gammes staccato en sextolets.

270.

Likewise D major with the same fingering.  
Ré majeur également avec le même doigté.

E major in the same way.  
Mi mineur également

F sharp major in the same way.  
Fa dièze majeur également

\*) This staccato run is taken from the "Gesangscene" by L. Spohr; it served as an example to all staccato runs of N° 270.

\*) Cette gamme en staccato est tirée du concerto de Spohr, "Gesang-Scene"; elle a servi de modèle à toutes les gammes en staccato de l'exercice 270.

## Staccato in down bow stroke.

The staccato in down bow is to be executed with the lower part of bow. The stick of bow is turned towards the bridge. The wrist is neither active in the down bow nor up bow staccato. The rolling or trembling activity of the forearm causes the single and almost hammered staccato pushes. The bow is led by the upper arm and loose shoulder joint. The bow rests in a pointed angle to the bridge, but in an adverse direction to the staccato in up bow. Already in the quaver note, preceding the staccato run in the following example the whole arm must be moved more towards the head of violin and thus come to the pointed angular direction of bow. Just as the up bow staccato was not to begin near the utmost point of bow, the staccato in down bow in the beginning might start about two inches away from the nut. During the second quaver rest of the following example the hair of the bow should rest firmly on the string.

Study for the staccato in down bow.  
Morceau d'exercice pour staccato tiré.

271.

The musical score for exercise 271 is written on six staves in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a series of staccato runs and bow strokes, indicated by 'v' and 'V' marks above the notes. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulation marks such as accents (>) and slurs. The exercise concludes with a final chord of G4-B4-D5.

The staccato runs of N<sup>o</sup> 269 and 270 should also be practised with down bow strokes.

The down bow staccato is far more difficult than that in up bow. If it is done cleverly, no doubt it will prove of great effect to the hearer (or perhaps better to the on-looker). Any player to whom the execution of down bow staccato causes great difficulties should not give too much time to the practice of same as after all it only serves virtuoso purposes. There is no such kind of bowing to be found either in the entire chamber music literature or in the classical concertos by Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and Brahms.

## Staccato tiré.

Sera toujours exécuté avec la partie inférieure de l'archet. Pencher la baguette de l'archet de telle sorte qu'elle soit inclinée du côté du chevalet. Ne se servir pas plus du poignet dans le staccato tiré que dans le staccato poussé. L'activité de l'avant-bras accélérée jusqu'à la vibration produit des coups de staccato martelés. Le mouvement imprimé à l'archet par le bras doit venir de l'articulation de l'épaule. A l'appui de ce que l'on fait dans le staccato poussé, l'archet dans le staccato tiré fait angle aigu avec le chevalet. Avoir soin alors de commencer un peu en poussant en obliquant la croche, tout en poussant tout le bras un peu en avant, c'est à dire dans la direction de la volute. De même que pour le staccato poussé il ne fallait pas commencer par la pointe extrême de l'archet, de même dans le staccato tiré il faut avoir soin de commencer la première note à environ 3 à 4 centimètres du talon. Pendant le deuxième demi-sourcil les crins font corps complètement avec la corde.

On étudie aussi en staccato tiré les gammes 269 et 270.

Le staccato tiré est beaucoup plus difficile que le staccato poussé; exécuté avec virtuosité il est plein d'attrait et fait impression sur l'auditeur (ou pour mieux dire sur le spectateur). Toutefois le violoniste qui aurait de grandes difficultés pour son exécution ne doit pas dépenser trop de temps à l'étude de ce coup d'archet qui n'a qu'un but de virtuosité. Toutes les oeuvres de musique de chambre peuvent être exécutées sans staccato tiré. Ce coup d'archet n'existe pas dans les concertos classiques de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Brahms.

The kinds of bowing in the *Fantasia caprice* by H. Vieuxtemps\*) as in the following example so far is only similar to staccato, as several notes are played in one bow. The single notes are not to be played hammered, but softly and broadly with a shoving bow; contrary to staccato each note must be played with much bow. This kind of bowing is more similar to that mentioned on page 55 of the first part. It serves as a good exercise for the absolute destaining of muscles of the right arm and the unhindered rolling activity of the forearm, often wrongly considered a sideway movement of wrist. In this kind of bowing again the activity of the shoulder joint has to be observed carefully.

Le coup d'archet de la *fantasia caprice* de Vieuxtemps\*) a quelques analogies avec un staccato, du fait que plusieurs notes sont jouées d'un seul coup d'archet. Mais les notes en elles-mêmes ne sont pas martelées, au contraire elles sont jouées avec l'archet de façon ample et moëlleuse. En opposition avec le staccato chaque note réclame beaucoup d'archet. C'est un coup d'archet analogue à celui qui est indiqué à la page 55 du premier volume. C'est un exercice pour détendre les muscles du bras droit et faciliter les mouvements rotatoires de l'avant-bras que l'on désigne souvent à tort comme un mouvement latéral du poignet. C'est par l'articulation de l'épaule que est fait principalement ce coup d'archet.

272.

### Flying staccato. (staccato volant)

The flying staccato belongs to the kind of spring bowing. (See N<sup>o</sup> 274) It is produced by bringing the stick of bow into a perpendicular position over the hair to enable the bow to come away from string quickly and elastically. At the first note the bow must be dropped on the string from a certain height.

### Staccato volant.

Le staccato volant est un coup d'archet avec ricochets. Voir N<sup>o</sup> 274. Il se produit quand la baguette est posée perpendiculairement aux crins de façon à ce que l'archet rebondisse élastiquement sur la corde. A la première note faire tomber l'archet d'une certaine hauteur sur la corde.

At the upper half of bow not far from middle of same.  
Dans la moitié supérieure pas trop loin du milieu de l'archet.

273.

One should practise N<sup>o</sup> 271 with flying staccato; the first note in the bar naturally played with up bow, and the second one with down bow; then lift the bow about 2 to 3 inches, dropping it on the string at the first staccato note. Whilst dropping the bow, it must be turned in the hand that the stick of bow is placed in a perpendicular position over the hair; only in this way the immediate springing of the bow is produced.

The demi semi-quaver notes in N<sup>o</sup> 278 are to be practised with flying staccato.

The staccato passages in the last movement of the Concerto by Mendelssohn will prove of great effect if played with flying staccato.

Etudier le N<sup>o</sup> 271 par staccato volant. La première note de la mesure doit être jouée par un coup d'archet ascendant, la deuxième note avec un coup d'archet descendant. Ensuite lever l'archet et le laisser tomber sur la corde pour la première note du staccato volant d'une hauteur de 5 à 8 centimètres. Quand l'archet tombe, la baguette doit être posée sur la corde perpendiculairement par rapport aux crins. De cette façon résulte seulement le ricochet immédiat de l'archet sur la corde.

Les triples croches au N<sup>o</sup> 278 doivent être exécutées en staccato volant.

Les coulés en staccato dans le dernier mouvement de concerto de Mendelssohn exécutés en staccato volant sont d'un effet surprenant.

\*) Henri Vieuxtemps (1820-1881) by birth a Belgian and one of the most important representatives of the method of violin playing of the 19<sup>th</sup> century. He was a brilliant virtuoso highly esteemed in all the capitals of Europe, and also composer of four violin concertos, several great Fantasies and the brilliant "Ballade and Polonaise" and of many other solo pieces. Besides genial invention there is much in his compositions considered banal and of hollow pathos. But for the purpose of study the works of Vieuxtemps, so well written for the violin, are of greatest value and will always remain it in this respect.

\*) Henri Vieuxtemps (1820-1881) était belge de naissance et fut le représentant le plus éminent de l'école franco-belge du 19<sup>me</sup> siècle. Il fut dans toutes les villes d'Europe considéré comme un des plus brillants et des plus appréciés virtuoses. Il est compositeur de cinq concertos, de quelques grandes fantaisies, d'une polonaise de grand style et de beaucoup de morceaux de salon. A côté d'inspiration géniales, dans ses compositions se trouvent des banalités. Les oeuvres de Vieuxtemps sont celles d'un bon violoniste, et seront toujours d'une grande utilité pour l'étude du violon et auront toujours une valeur.

## The rebounding kinds of bowing. (ricochet and arpeggio)

Before practising these kinds of bowing one must ascertain at which place the bow possesses its greatest elasticity. It will be generally found within the middle third of the bow's length, sometimes more or less towards the point or else near to the middle of bow. The place will be found best by dropping the bow from a height of about four inches on to the string with the full width of the hair. Consequently the stick of bow must give up its inclination to lean toward fingerboard, but be placed over the hair in perpendicular position. As every pressure will hinder the elasticity of stick, the finger's grip near nut must be as loose as possible. After dropping the bow on the string it will rebound again in a certain height and do so again and again in ever increasing tempo and decreasing intervals until at last the bow will rest quietly on the string. This process should often be repeated, the bow be lifted with the help of upper part of arm after it has come again to fully resting on the string, and when dropping it anew the player will find out that the wrist has nothing to do with it. At the place where the bow rebounds best, it possesses its greatest elasticity. At first one should practise two rebounding notes on open strings.

## Les coups d'archet rebondissants. (Ricochet et arpeggio)

Avant l'étude des exercices de coups d'archet rebondissants il faut observer à quel endroit l'archet a sa plus grande élasticité. On trouvera cette place au premier tiers de l'archet pour la plupart à la pointe, chez quelques-uns presque au milieu. On trouve cette place en faisant tomber l'archet d'une hauteur de 10 centimètres sur la corde dans toute la largeur des crins, en suite la baguette ne devra plus être penchée du côté de la touche, mais au contraire perpendiculaire par rapport aux crins. La pose des doigts au talon doit être aussi légère que possible d'autant que chaque pression diminue l'élasticité de la baguette. L'archet rebondira après avoir touché les cordes à une certaine hauteur, retombera de nouveau. Ce rebondissement et cette chute seront répétés souvent par petites saccades en accélérant la mesure jusqu'à ce que l'archet reste couché sur la corde. On répétera ce procédé souvent jusqu'à l'arrêt complet sur la corde, en suivant l'archet, à l'aide d'un mouvement de l'avant-bras, recommencer et l'on constate que le poignet n'a rien à faire dans ces mouvements. Là où l'archet rebondit le plus facilement c'est là où il possède la plus grande élasticité. A cet endroit étudier d'abord deux notes en ricochet sur les cordes à vide.



Afterwards three notes should be practised.  
Ensuite trois notes.



At the note to be played in up bow the bow again is to grasp the string firmly, best to be attained by quickly giving the stick its original leaning towards fingerboard; the bow will stop springing at once and remain quietly. Of course at the following rebounding notes the bow immediately must again take its perpendicular position over the strings.

Au poussé l'archet doit attaquer les cordes de nouveau fermement; ce que l'on obtient par le procédé suivant: pencher vivement du côté de la touche; alors l'archet cesse de rebondir et revient au repos. Au ricochet suivant, l'archet doit être posé naturellement vite sur les cordes.

### Allegretto.

de Bériot.

275.

When the player has attained a certain ability in this kind of bowing, he ought to try practising such bowing near point of stick as for instance Vieuxtemps requires it in the Polonaise Op. 38.

Le violoniste qui aura atteint une certaine habileté dans le ricochet à l'endroit où l'archet a sa plus grande élasticité, essaiera de transmettre cette habileté à la pointe la plus extrême de l'archet, comme le demande Vieuxtemps dans sa Polonaise Op. 38.

This whole part with the exception of the fourth bar must sound drum-like and is to be played with little bow and in piano near the utmost point of bow, like it is played by the virtuosi of Belgian-French school.

Tout ce passage à l'exception de la 4<sup>me</sup> mesure est joué par les virtuoses français et belges avec douceur, avec peu d'archet et à la pointe extrême de façon à ce que cela résonne comme une imitation de tambour, léger et court.

## 276. Allegretto.

de Bériot.

Chords for the first exercises  
of arpeggio playing over three strings.

At first one should practise the chords alone without arpeggio, playing well attention to abundant activity of upper arm and shoulder joint according to the instructions given on page 157 of first Book. The chords will have to be practised all in down bow as well as in changing down and up bow; also in up bow one should as far as possible grip all three strings at the same time.

Accords pour les premiers exercices du  
coup d'archet en arpèges sur trois cordes.

Etudier d'abord les accords seuls (sans arpèges) en activant beaucoup l'articulation de l'épaule (indications données au premier volume page 157. Les accords doivent être étudiés aussi bien que possible au tiré que simultanément tiré et poussé. Aussi au poussé il faut avoir soin de toucher toutes les trois cordes en même temps.



Nº 2 is to be practised in the same manner like Nº 1, at first the chords alone and afterwards with all kinds of bowing a) till e).

Nº 2 est comme Nº 1: Exercer les accords de la même façon et ensuite avec les différentes sortes de coups d'archet de a) à e).

**Allegretto.**

*a ricochet*

278.

de Bériot.

172 Chords for the practice of arpeggio bowings over four strings.

Accords pour l'exercice des arpèges sur quatre cordes.

At first the chords should be practised without the varied kinds of bowings, observing the instructions given on page 157 of the first volume of this school. The chords must be practised in down bow as well as in down and up bow alternatively, and by practising in the latter way the whole length of bow should be used with exhaustive activity of the upper arm. When practising chords over four strings the two lower notes are to be played with little bow in an anticipating manner, as already mentioned in book I. The two higher notes receive by far the longest part of the bow's length by a full swing of the upper arm.

Etudier les accords seuls et se rapporter aux indications page 157 du premier volume. Les accords doivent être étudiés en tirant, puis alternativement en tirant et en poussant. Pour cette façon de jouer citée précédemment se servir de tout l'archet en se servant amplement du bras. Dans les accords sur 4 cordes jouer les deux notes sur les cordes inférieures comme indiqué au premier volume comme une appoggiature avec très peu d'archet. Les deux notes supérieures sont jouées avec un mouvement très ample du bras en employant dans sa plus grande partie toute la longueur de l'archet.

279.

Many students will learn the bowing of springing arpeggios quickly and easily by at first playing the arpeggio chords slurred, slowly and with the bow resting on the strings, and by afterwards gradually increasing speed and at the same time turning the bow in such a way as to bring its stick in a perpendicular position over the strings. Thus the bow will rebound by itself, supposing that the elasticity of the same be not hindered by too much pressure of the fingers near nut and that the upper arm near shoulder joint executes well the movements over the strings.

Beaucoup de violonistes apprennent le coup d'archet à ricochet et arpèges vite et facilement de la façon suivante: comme d'abord les arpèges liés par un archet posé tranquillement sur la corde, ensuite peu à peu accélérer le mouvement en tournant l'archet de façon à ce que la baguette soit posée perpendiculairement aux cordes. L'archet rebondit de lui-même, son élasticité n'étant pas paralysée par les doigts au talon, tous les passages d'une corde à l'autre sont exécutés par le bras dans l'articulation de l'épaule.

An excellent practice of the shoulder joint is the following exercise. Exercice excellent pour l'articulation de l'épaule.

This exercise is to be practised with the whole length of bow, the shoulder joint at the first and third group of four semi quavers executing the smooth crossing over the four strings, doing the chief work in the staccato notes played in up bow assisting the bow easily to be moved throughout its length from point to nut; the wrist must be kept very loosely and the hand swinging like a pendulum. It almost seems as if each of the four staccato notes in up bow had received a push of the hand from the wrist.

Etudier cet exercice avec toute la longueur de l'archet; l'articulation de l'épaule exécutée à la première et troisième noire les passages de corde et se charge des notes au poussé (travail principal pour faire avancer l'archet dans toute sa longueur de la pointe au talon; la main agit comme un pendule, le poignet restant lâche comme si chacune des quatre notes poussées avait reçu une impulsion par le poignet.

## Guide for methodical fingering.

For the interpretation of a music piece good fingering is of great importance. In violin playing it is not that the fingering should simply be comfortable like in piano playing, resulting in a smooth technical execution only, but it is to serve higher purposes in such a sense as to beautify the phrasing and thus helping towards artistic interpretation of a work of music.

The choice of fingering in many cases will be depending, influenced and even simplified by remembering that in the first instance the violin is an instrument for singing sound. Guiseppe Tartini, (1692-1770) the great Italian violinist said: "Per ben suonare, bisogna ben cantare?" (Good sound requires good singing). When choosing fingering, the player should always bear in mind these words of the great master of Padua, changing strings and positions as far as possible at such points where a good singer would change breath.\*)

1. In the first position we chiefly have to consider where to use open string or fourth finger. Rhythm and phrasing will have to decide. If we take for instance the first musical phrase the beginner has learned in this school, the D major scale in the first position, the fingering will vary according to the rhythmical form and phrasing. If the note "a" is the first note of an ascending phrase, we begin with the open string, is however "a" the beginning note of a descending phrase, it will be played with the fourth finger. If "a" should be the last note of a descending phrase, it is played on the open string whilst it will have to be played with the fourth finger if being the first note of a descending rhythmical phrase.

Example:

Exemple:

280.

The musical notation consists of six staves, labeled a through f, illustrating different fingering and phrasing techniques for the D major scale in first position. Each staff shows a sequence of notes with specific fingerings (0 for open string, 4 for the fourth finger) and dynamic markings (f for forte). The staves are arranged vertically, with staff a at the top and staff f at the bottom. The notation includes various rhythmic patterns and phrasing marks, such as slurs and accents, to demonstrate how the scale can be played in different ways to achieve a singing quality.

\*) Remember the proverb: "No rule without an exception?" We shall see later on how just by changing positions and by using portamento playing in its right place the singing sound on the violin will be beautified.

## Emploi méthodique du doigté.

Un bon doigté est d'une importance capitale pour l'exécution d'un morceau de musique pour violon ou piano; il ne s'agit pas seulement d'avoir un doigté commode et qui facilite l'exécution technique; il doit aussi viser à des buts plus élevés pour traduire l'expression musicale. Ainsi il contribue énormément à la compréhension de l'oeuvre exécutée.

Le violoniste qui pense à faire chanter son instrument, saura trouver un doigté judicieux. Guiseppe Tartini, (1692-1770) le grand maître italien, disait: „Per ben suonare, bisogna ben cantare“ (Pour obtenir une bonne sonorité, il faut être un bon chanteur). On pensera à l'adage du maître de Padoue et l'on fera le changement de corde ou de position tout comme un chanteur reprend son souffle.\*)

1. A la première position il s'agit de savoir quand on se sert ou du 4<sup>m</sup>e doigt ou de la corde à vide. Cette question est résolue selon le rythme ou la phrase musicale et par les moindres motifs qui y sont contenus. Ainsi si l'on prend la première notion musicale qu'un débutant a appris dans cette méthode, la gamme de ré majeur en première position, le doigté sera différent suivant la tournure rythmique et l'expression musicale. Si le son „la“ est la première note d'un motif ascendant on se servira de la corde à vide; mais par contre, s'il est le début d'un motif descendant, alors il faudra se servir du quatrième doigt. Dans le cas inverse, si le son „la“ est le dernier d'un motif descendant, dans ce cas on emploiera la corde à vide, tandis que si le „la“ est le premier son d'un motif rythmique descendant on se servira du quatrième doigt.

\*) La règle n'est pas sans exception et on verra plus tard comment il est possible de faire le changement de position et un portamento bien „chanté“.

The following examples will prove the rule that small phrases or motives should be played on one string.

Selon les exemples ci-joints se tenir à la règle suivante: de petits motifs ou tous petits motifs successifs doivent se jouer sur une corde.

Examples: Sonate in C major by Mozart, Allegro vivace.\*)  
Exemples: Sonate en do majeur de Mozart, Allegro vivace.\*)

Concerto in A minor by Vivaldi, first movement.  
Concerto en la mineur de Vivaldi, première partie.

In many places we shall get a hint as to the best fingering by adding words suitable to the notes. For instance in the following duett for two violins one could well imagine the following words added to same:

Dans bien des cas l'adjonction d'un texte quelconque à la phrase musicale guidera dans le choix du doigté:

Duett Op. 181 by Kalliwoda.  
Duo Op. 181 de Kalliwoda.

When in reciting a poem article and substantive must be spoken in one breath, notes, representing a phrase to which such words were imagined, should be played on one string and in one position.

De même que pour la déclamation d'un texte l'article et le mot propre sont inséparables, de même les notes doivent être jouées sur la même corde et dans la même position

how best to be played  
bon

how not to be played  
mauvais

Still better it would be to play these three bars in the third position.  
Il sera préférable de jouer ces 3 mesures à la troisième position.

good fingering  
bon doigté

bad fingering  
mauvais doigté

good fingering  
bon doigté

bad fingering  
mauvais doigté

In the examples given in the top lines it is shown how by good fingerings the notes, representing so to speak article and substantive, are kept well together and phrasing is not disturbed by change of position or strings, contrary to the examples given in the lower lines.

Sur la portée inférieure (mauvais) le mot principal est séparé de l'article par les changements de positions et de cordes tandis que sur la portée supérieure (bon) l'article et le mot principal restent ensemble et ne sont pas disloqués par des changements de position et de cordes.

Rondo of the seventh Concerto by Rode.  
Rondo du septième concerto de Rode.

is better than  
mieux que

three bars later  
trois mesures après

better than  
mieux que

\* This phrase is given according to the old edition by David; still more convincing is the fingering in the new edition by Flesch concerning open string and fourth finger.

\* Ce passage cité dans une vieille édition (David) est plus explicite dans la nouvelle édition (Flesch) et montre plus clairement l'emploi de la corde à vide et du quatrième doigt, parce que les deux doubles croches sont liées.



In playing diatonic runs in quick time, the first note of each group of four notes, when ascending, should be played on the open string, in descending with the fourth finger; if however, as shown in the second example, the notes "d" "a" or "e" occur at the end of a group of four semiquavers, they should be played with the fourth finger when ascending, and on open strings when descending.

Dans ces successions diatoniques rapides, on prendra en montant et sur les temps forts la corde à vide et en descendant le 4<sup>me</sup> doigt; par contre en montant et sur les temps faibles le 4<sup>me</sup> doigt et en descendant la corde à vide.



By strictly following such hints we shall come to the following fingering in the "perpetuum mobile" of the third suite by Franz Ries Op. 34 as given in the following example.

En persévérant dans cette méthode, on aura les doigtés suivants dans le „Perpetuum mobile“ de la troisième suite Op. 34 de Franz Ries.



Likewise in triplet runs make use of the following fingering. Même méthode pour le triolet:



There are certain limitations of this rule: as the sound of the leading note in the ascending run would differ much from the next note through the change of strings it would be advisable to use the fourth finger, as shown in the following example.

Cette règle présente diverses restrictions: là où le son directeur dans les figures ascendantes est détaché nettement des autres sons dans le coloris musical par un changement de corde, dans ce cas, on doit également se servir du quatrième doigt pour la note de la deuxième mesure.



Another example, when playing quick runs, is found in the last movement of the D major Quartett by Haydn.

Il en est de même dans le mouvement accéléré, par exemple, de la dernière phrase du Quatuor en ré majeur de Haydn.



\*) The tone colour of the leading note and following resolving note should be of the same kind (Moser). If it is not preferred to produce a similarity of sound by suitable change of position, it will be necessary to play the notes "d" and "a" with the fourth finger as shown in the above given example:

\*) Les tons directeurs tendent à se fondre dans un coloris semblable à celui des harmoniques avec lesquelles ils doivent être liés (Moser). Si l'on ne préfère pas établir l'ensemble parfait du son par un changement approprié de position, on devra prendre les deux notes „re“ et „la“ de l'exemple ci-dessus avec le quatrième doigt. Cette même remarque amènera à jouer le thème suivant avec les doigtés ci-contre:

Adagio cantabile.

3<sup>d</sup> pos. - 3<sup>me</sup> pos.



*dolce assai*  
(Violin School by Joachim-Moser III<sup>d</sup> Volume page 9.)  
(Méthode de violon, de Joachim-Moser, 3<sup>me</sup> volume page 9.)

Founded on similar observations the following instruction is given by L. Spohr in his violin school: "As open strings, particularly A and E will always sound harsher than being played as stopped notes, in will be best to avoid them in chromatic runs?"

One should always distinguish between fingering solely given for the sake of practice in scales and studies serving the technic of left hand only, and between such fingerings used in solo pieces and works of chamber music serving the production of beautiful and artistic sound. For this reason the practice of the B major scale in the first position with using the fourth finger is preferable to playing the same notes in the second position; although it is contrary to the above given rule that the change of position should not occur between the leading and following note, it has the advantage to give better practice to the fourth finger.

J. Joachim Notturmo Op. 12.  
J. Joachim Nocturne Op. 12.

C'est là dessus qu'est basée la prescription suivante de L. Spohr dans sa méthode pour violon: „Les cordes à vide „mi“ et „la“ résonnent plus clairement que les cordes touchées par les doigts; il est nécessaire de les éviter autant que possible dans les gammes chromatiques.“

On fera toujours la différence entre les doigtés de gammes et études qui ne servent qu'à l'exercice pour la main gauche et les doigtés dans les morceaux de concert et de musique de chambre qui sont par leur caractère artistique destinés à rendre une sonorité plus élevée. C'est pourquoi il est préférable de s'exercer sur la gamme en si b majeur dans la première position avec le quatrième doigt que de rendre plus harmonieusement les mêmes notes dans la deuxième position; c'est en contradiction avec la règle précédente sur le changement de position, mais cela a l'avantage d'exercer le quatrième doigt.

2<sup>nd</sup> pos. - 2<sup>me</sup> pos.



The fingering above the notes is easier and will improve the sound; the fingering below the notes is more difficult and better for the development of the fourth finger's velocity.

Le doigté supérieur plus facile est plus harmonieux, par contre l'inférieur plus difficile est plus utile pour exercer le quatrième doigt.

3. When playing slurred notes follow the rule, to use notes on open strings if in connection with higher ones, and to stop same with fourth finger if in connection with lower notes.

3. Pour les notes liées suivre la règle suivante: jouer avec la corde à vide celles qui sont liées à des notes supérieures; jouer avec le quatrième doigt celles qui sont liées à des notes inférieures.



Duett Op. 48 by J. Pleyel.  
Duo Op. 48 de J. Pleyel.  
Allegro.

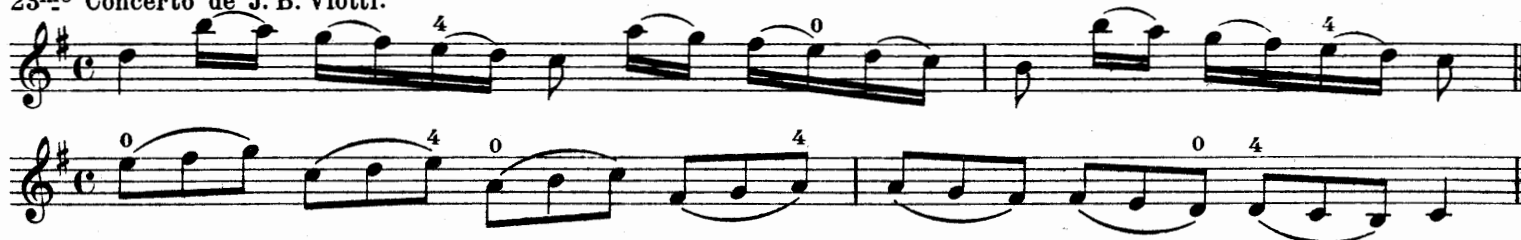


Duett by J. B. Viotti (N<sup>o</sup> 1 from part VIII, Peters). Compare page 180, instruction given by J. Dont.  
Duo de J. B. Viotti (N<sup>o</sup> 1 de la 8<sup>me</sup> partie, Peters). Comparez page 180, l'instruction donnée par J. Dont.

Allegro.



23<sup>d</sup> Concerto by J. B. Viotti.  
23<sup>me</sup> Concerto de J. B. Viotti.



If higher and lower notes are to be played slurred containing one which it were possible to play either on open string or with fourth finger, follow the examples given below.

Si des notes hautes et basses sont liées d'un seul coup d'archet et qu'une seule note située entre deux peut se jouer soit à vide ou avec le quatrième doigt, prendre la corde à vide en montant sur les temps forts et en descendant sur les temps faibles.



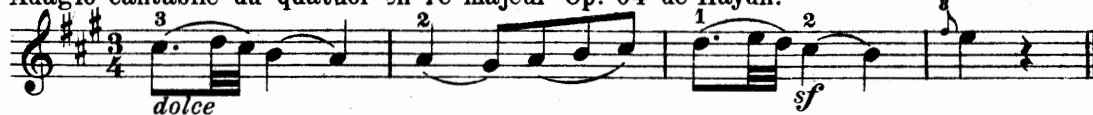
4. In using the open strings when playing slow and cantabile movements, one should observe instructions given by Leopold Mozart: "When playing a solo, it will be very wise to use open strings seldomly or not at all. Notes played with the fourth finger will always sound more natural and singing, whilst open strings as a rule will sound too loud and importunate?"

4. Sur l'emploi des cordes à vide dans les thèmes lents et mélodieux se reporter aux principes de Leopold Mozart: „Qui joue un solo, agit très raisonnablement s'il fait entendre rarement les cordes à vide ou pas du tout. Le touché du quatrième doigt sur la corde adjacente plus basse sonnera toujours plus naturellement et plus délicatement, parce que les cordes à vide comparées aux touches sont plus sonores et pénètrent par trop dans l'oreille.“

This rule by Mozart should not only be observed when playing simple pieces in the first position, but one should altogether avoid open strings when playing solo or Quartett for reasons already mentioned.

Ce principe de L. Mozart n'a pas seulement son application pour les morceaux simples dans la première position; en général on évitera dans les soli et les quatuors les cordes à vide, parce que leurs sons diffèrent trop des sons touchés.

Adagio cantabile from the Quartett in D major by Haydn (Op. 64).  
Adagio cantabile du quatuor en ré majeur Op. 64 de Haydn.



This melody, if played in the first position with open E and A string, would lose its uniform soft and dolce character. (The sforzato-mark on the note "c sharp" is not to represent an accent of rhythmical strength, all that is required is to give more warmth and increased expression to the tone of this note.)

Cette mélodie dans la première position perdrait son caractère tendre et doux avec des cordes à vide. (Le signe „sforzato“ sur la note do dièse ne doit pas être pris comme accent rythmique; il signifie que l'on doit donner une expression plus chaude.)

Regarding the avoidance of open strings in Quartett playing observe what has already been said about this in the five first lines on page 110.

Pour éviter les cordes à vide dans les quatuors se reporter à ce qui a été dit à la page 110 dans les six alinéas supérieurs.





Sonata in E major by Händel.  
Sonate en mi majeur de Händel.



this fingering is not advisable because by using the first finger three times the sound would not be clear and distinct. \*)  
pas bon parce que l'emploi du premier doigt trois fois de suite produira une sonorité peu claire. \*)

preferable:  
mieux:



Partita in b minor by Bach (Busch).  
Partita en si mineur de Bach (Busch).



Reger, Op. 117 N° 5.



In order to avoid the frequent shifting of first finger in the first position, Flesch introduces a very excellent fingering in the fifth variation of Sonata N° 1 by Mozart. \*\*)

Voici un modèle de doigté pour éviter le glissement du premier doigt dans la première position qu'a trouvé Flesch pour la cinquième variation de la première sonate de Mozart. \*\*)



7. The half position will not only prove useful to avoid using the same finger twice, but certain phrases containing many sharps will be played more comfortably in the half position.

7. La demi-position ne doit pas seulement servir à éviter l'emploi du même doigt; bien des passages contenant beaucoup de dièzes sont plus commodes à jouer dans cette position.



Violin Concerto by Beethoven.  
Concert pour violon de Beethoven.



Violin Concerto by Beethoven.  
Concert pour violon de Beethoven.



Concerto by Brahms.  
Concert de Brahms.



8. Intervals of the diminished and augmented fifth should be stopped with different fingers, it should be avoided to play notes of such intervals with one and the same finger. Compare what has been said about this on page 118 and 119 of this book (8th edition).

8. Pour éviter l'emploi du même doigt sur les deux cordes, il faut prendre les quintes diminuées ou augmentées avec des doigts différents. Comparer les pages 118 et 119.

Kreutzer Sonata by Beethoven.  
Sonate à Kreutzer de Beethoven.



\*) The violinist will always do well, when playing short or long runs in quick time, to think of the technic of piano playing. The technic of the violinist must be as clear, crisp and distinct as such as can be produced on the piano where never the slightest rubbing or whisking noise is audible. In playing cantabile in slow time one should always think of a good singer. Where a singer of artistic taste would use a "portamento," the violin player might also insert it with advantage on his instrument. Too much portamento and glissando playing is however strictly to be avoided and should never follow each other too quickly. In order to obtain an intelligent and tasteful interpretation, the violinist will do well to study and play the songs by Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms on his instrument in an intelligent manner as so to ascertain which combined phrases should be played on one string, how best to arrange the bowing and kind of expression.

\*) Dans des petits groupes et dans les longues gammes en mouvements accélérés, le violoniste fera toujours mieux de prendre comme modèle la technique du piano. De même qu'au piano chaque son intermédiaire, même le plus petit entre deux touches est impossible, de même le violoniste doit s'appliquer à rendre tous les sons clairement et distinctement sans intermédiaires et sans confusion quelconque. Dans les passages chantants aux mouvements lents prendre modèle sur les chanteurs. Dans les morceaux où un chanteur de goût place un "portamento," le violon produira le même effet. Mais au violon éviter la fréquence des portamenti et des glissandi et ne jamais faire de suite l'un après l'autre deux portamenti, c'est à dire d'un ton sur un deuxième ton et tout de suite après ce deuxième sur un troisième. Pour le violoniste qui a beaucoup de goût, il est très instructif de jouer non seulement sur son instrument les beaux chants de Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms, mais aussi d'y appliquer son intelligence, c'est à dire voir quelles phrases sont à jouer sur une seule corde, quelles notes sont à prendre d'un seul coup d'archet, de même voir la place d'un portamento expressif (ceci sans abus).

\*\*\*) The many examples of fingering in Mozart's Sonatas are all taken from Peter's edition (Karl Flesch); this edition is far better than the older one revised by David and is preferable to all other editions.

\*\*\*) Les exemples multiples de doigtés dans les sonates de Mozart sont pris tous dans la nouvelle édition de Peters de Ch. Flesch; elle est de beaucoup plus importante que l'ancienne de David et doit être mise au dessus de toutes les autres éditions.

Sonata in A major by Mozart.  
Sonate en la majeur de Mozart.



Ciaccona by J. S. Bach.  
Chaconne de J. S. Bach.



Violin Concerto by Beethoven.  
Concert pour violon de Beethoven.



To avoid change of strings it will often be felt comfortable to play diminished fifth with an extended fourth finger.

Les quintes diminuées très souvent sont plus faciles à prendre par un empiètement du quatrième doigt; on évite ainsi le changement de cordes.



Kreutzer Sonata by Beethoven.  
Sonate à Kreutzer de Beethoven.



Keep down firmly the first finger on its place, and by playing E flat with the fourth finger there will be no up and down shifting of first finger. \*\*)

En laissant le premier doigt en place et en prenant le mi b avec le quatrième on évitera le glissé du premier.

In higher positions the extension of fourth finger up to the interval of sixth will assure good intonation, like for example in the Trio of the third movement of the minor Quartett by Schubert.

Dans les positions supérieures, souvent l'empiètement jusqu'à la sixte offre une garantie de justesse, par exemple dans le Trio du troisième mouvement du Quatuor en ré mineur de Schubert.



Whilst stretching the fourth finger, the first one must remain firmly on its place.  
Pendant l'empiètement le premier doigt doit demeurer à sa place.

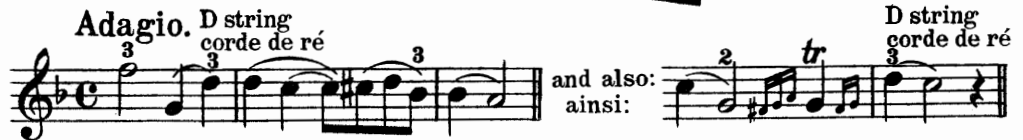
9. Perfect fifth in cantabile playing and when in slow time should be played on one string.

9. Les quintes justes seront jouées dans les thèmes lents bien chantants toujours sur une corde.

String Quartett Op.132 by Beethoven. "Holy Thanksgiving", 2nd violin.  
Quatuor à cordes de Beethoven Op.132, „Hymne sacré“, 2me violon.



String Quartett in A minor by Schumann.  
Quatuor à cordes de Schumann en la mineur.



String Quartett Op.7 by S.Tanéiev.  
S.Tanéiev, Quatuor à cordes Op.7.



Adagio from the Concerto by Brahms.  
Adagio du Concerto de Brahms.



Piano Quintett by Schumann, 1st Trio.  
Quintette avec piano de Schumann, 1er Trio.



This part played enharmonically will be easier.  
(Compare N° 19, on page 189).

Ce passage se joue plus facilement avec le changement enharmonique comparer N° 19, page 189).

Also when playing quickly it will be found useful to play perfect fifths in the higher positions on one string.

Même dans les mouvements accélérés, il est préférable de prendre dans les positions supérieures les quintes justes sur une corde.

String Quartett in e flat minor by Tschaikowsky, Allegro risoluto.  
Quatuor à cordes en mi bémol mineur de Tschaikowsky, Allegro risoluto.



It will be necessary to stop the note "f", the first one of the four semiquavers, with the second finger, to make sure of the seventh position; keep the second finger firmly on its place and thus the last note "e flat" will easily be reached.

Le deuxième doigt est nécessaire à la première double croche fa pour arriver à la septième position; il doit rester complètement posé jusqu'à la dernière note mi bémol, parce que cette note est prise ainsi plus sûrement.

\*) Compare A.Jarosy "The foundations of fingering for the violin", pag. 80.  
\*\*) Compare A.Jarosy, page 90.

\*) Voir A. Jarosy } „Nouvelle théorie du doigté“ (M. Eschig, Paris 1924).  
\*\*) Voir A. Jarosy }

10. In all diatonic runs the change of positions should occur at steps of semi-tones.

10. Dans toutes les gammes diatoniques le changement de position se fait autant que possible par demi-ton.

the fingering below the notes is preferable to that above.  
le doigté supérieur n'est pas bon; l'inférieur est meilleur.

Still better it will sound to remain in the third position and avoid change of same.

Il serait encore plus naturel de maintenir la troisième position sans faire aucun changement.

Good examples from sonates by Mozart (new Peters edition by Karl Flesch):

Bons exemples de sonates de Mozart (nouvelle édition de Peters par Charles Flesch.)

Sonata N° 10.  
10<sup>ème</sup> sonate.

Sonata N° 2.  
2<sup>ème</sup> sonate.

Adagio non troppo.

Sonata N° 2.  
2<sup>ème</sup> sonate.

Tempo di Menuetto.

Sonata N° 8.  
8<sup>ème</sup> sonate.

Andante.

It will be best to produce a change of position (when playing semi notes) at the beginning of a new group of semi quavers and at accentuated notes. J.Dont proposes in his "Studies" Op.60 to change strings and positions rather more on accentuated notes than on others.

Le meilleur serait d'appliquer le changement de position par demi-ton et en même temps sur le temps fort.

J. Dont conseille dans ses études Op.60 de faire le changement de cordes et positions de préférence sur les temps forts.

Sonata N° 7.  
7<sup>ème</sup> sonate.

Sonata N° 15.  
15<sup>ème</sup> sonate.

Allegro.

Beethoven Concerto, Rondo.  
Concerto de Beethoven, Rondo.

Study by de Bériot.  
Etude de de Bériot.

11. It will always be advantageous to produce a change position and that of bow on the same note as in the following examples.

11. Il est préférable de faire les changements de position sur la même note que sur un changement de coup d'archet.

Concerto by Beethoven.\*  
Concerto de Beethoven.\*

Examples of fingering for Beethoven's Concerto, including runs and slurs with fingerings like (2), (4), (1), (3), (2), (4), (1), (3), (2), (1), (3), (2), (1), (4), (1), (2), (4), (3), (1), (3), (1), (3), (1), (4), (4), (4).

Concerto by Mendelssohn.\*  
Concerto de Mendelssohn.\*

Examples of fingering for Mendelssohn's Concerto, including a section for the G string (corde de sol) with fingerings like (2), (1), (4), (3), (2), (1).

12. In quick runs as well as in cantabile playing the change of position should be avoided as far as possible on such notes that are not accentuated ones particularly if the change of position requires a change of fingering as well. A change of position and fingering on the last tone of a melodic phrase will not sound well either in slow or quick passages.

12. Eviter le changement de position sur des temps faibles aussi bien dans le chant que dans les dessins accélérés, même dans les cas où un changement de position nécessite un changement de doigté. Ce qui ne vaut rien, c'est un changement de position et de doigté particulièrement sur la dernière note d'une phrase mélodique aussi bien que dans les mouvements lents que dans les mouvements rapides.

Examples:  
Exemples:

Adagio from the Concerto by Brahms.  
Adagio du Concerto de Brahms.

Example of fingering for Brahms' Adagio: 2, 2, 2, 3, 2, 3.

the following fingering is preferable:  
plus beau avec le doigté suivant.

Alternative fingering for Brahms' Adagio: 2, 2, 1, 2, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 1, 2.

Violin Solo from the Missa solemnis by Beethoven.  
Solo de violon de la Messe Solennelle de Beethoven.

Example of fingering for Beethoven's Violin Solo: 3, 1, 2.

preferable is the following fingering:  
le doigté suivant est plus beau:

Alternative fingering for Beethoven's Violin Solo: 3, 3, 1, 1.

(Compare N° 14 on pag. 182.)  
(comparer N° 14, page 182.)

Last movement from the Sonata in A major by J. Brahms:  
Derniers mouvements de la sonate en la majeur de Brahms:

Example of fingering for Brahms' Sonata in A major: 1, 3, 2.

fingering not advisable:  
mauvais:

Alternative fingering for Brahms' Sonata in A major: 3, 2, 1, 2.

Sonata in F major by Händel.  
Sonate en fa majeur de Händel.

Example of fingering for Händel's Sonata in F major: 3, 3, 4.

is better than:  
est mieux que:

Alternative fingering for Händel's Sonata in F major: 3, 2.

Peters edition (Sitt). Compare also what has been said in N° 14 of page 182.

Edition de Peters (Sitt). Comparez N° 14, page 182.

\* All fingerings in brackets are taken from the edition revised by Ferdinand David; they are not advisable.

\* Tous les doigtés entre parenthèses sont pris dans l'édition de Ferdinand David; ils ne sont pas bons.



13. Natural harmonic notes in cantabile playing should be avoided; such notes mostly will fall flat in their character of sound in comparison with the others.

13. Eviter les harmoniques naturelles dans une mélodie; cela produirait une discordance dans la sonorité.

Largo from the Concerto for two violins by J.S. Bach.  
Largo du Concerto pour deux violons de J.S. Bach.

To stop the note "d" firmly is preferable to a harmonic note, because the whole melody should sound in an even, beautiful and powerful forte-tone.

La note appuyée est préférable au son harmonique, puisque toute la mélodie doit résonner dans un beau forte également soutenu.

In such places natural harmonics will sound well where a composer desires a particular characteristic sound or to support dynamic marks.

Les sons harmoniques naturels sont bien à leur place dans les passages suivants tels qu'ils sont indiqués par les compositeurs pour faire valoir des nuances intentionnées et les renforcer.

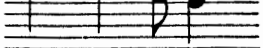
Andante from the string Quartett in d minor by Mozart.  
Andante du Quatuor à cordes en ré mineur de Mozart.

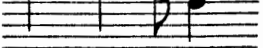
Second Andante from the Sonata in A major by J. Brahms.  
Deuxième Andante de la sonate en la majeur de J. Brahms.

14. In descending melodies, played in quiet tempo, it will be preferable to use one and the same finger twice in the change of position at a semi-tone instead of leaving out a position, even if through this a more frequent change of positions should happen.

14. Il sera toujours préférable dans les mélodies descendantes aux mouvements lents d'employer un changement de position par demi-ton, en se servant deux fois du même doigt que de sauter d'une position à l'autre, même dans le cas où un changement de position en résulterait.

Violin Solo "Benedictus" from the Missa solemnis by Beethoven.  
Solo de violon du „Benedictus“ de la Messe Solennelle de Beethoven.

This change of position  will always cause an unpleasant sound, which is avoided in the fingering given above.

Le changement de position  produira toujours un bruit troublant, qui ne se produirait pas avec le premier doigté.

Air by Tenaglia (Melodies of old masters by Franz Ries.)  
Air de Tenaglia (mélodies d'anciens maîtres de Franz Ries.)



Do not take the unpleasant winking sound in such change of positions for portamento playing. Portamento playing from a higher to a lower note will only sound well if on a higher finger a lower will follow, or by sliding with one and the same finger like in the following example:

Ne pas confondre le bruit troublant provenant de pareils changements de position avec le portamento. Le portamento descendant se produit seulement par la succession des doigts supérieurs (troisième ou quatrième doigt), avec les doigts inférieurs (deuxième et premier) ou par le glissement du même doigt.



The fingerings in the following examples should be avoided as they do not help towards good portamento and cantabile playing.

Les doigtés comme les suivants ne sont pas des portamenti, ne produisent pas un bel effet et pour cette raison sont à éviter dans les chants.



Adagio from the Concerto by Brahms.  
Adagio du Concerto de Brahms.



the following fingering is better:  
ce doigté est meilleur:



Andante from the Sonata in D major for Piano and Violin by J.S. Bach.  
Andante de la Sonate en ré majeur pour piano et violon de J.S. Bach.



The fingerings in brackets by F. David, Peters edition, cannot be recommended.

Les doigtés entre parenthèses de F. David, (Ed. Peters) ne sont pas bons.

15. The fingering very much depends on the kind of bowing, so that the same runs of notes according to the desired way of bowing must be fingered differently as will be shown in the following D major scale in the first position.

15. Le doigté est souvent le résultat du coup d'archet; il dépend tellement du coup d'archet que les mêmes gammes suivant le coup d'archet doivent être jouées avec des doigtés différents. La gamme en sol majeur dans la première position suivant le coup d'archet demande des doigtés différents.



In longer runs on one string various fingerings may be employed depending on rhythm, accent and change of bowing, so that one and the same run of notes may require a corresponding alteration of fingering.

Dans des suites de gammes sur une corde il n'y a pas de doigté uniforme qui soit une règle. Rythme, accent, changement de coup d'archet coopèrent au choix du doigté et demandent pour les mêmes gammes un changement analogue à ce dernier.

It is understood that the fingering of the second and third study by Kreutzer must be chosen according to the various kinds of bowing.

Il est évident que les doigtés de la deuxième et troisième étude de Kreutzer, si on les étudie avec des différents coups d'archet, doivent être modifiés suivant les différents coups d'archet et suivant les liaisons.

In the two next following examples it will be shown how the change of positions must take place according to the change of bowing. The notes of example a) and b) are the same. Compare what has been said about this in N<sup>o</sup> 11 on page 181.)

Les deux exemples suivants mettent en évidence les changements de position et le changement du coup d'archet entre eux. Les notes sont les mêmes en a) et en b). (Comparer ce qui a été dit au N<sup>o</sup> 11 de la page 181.)

16. As a rule equal figures should be taken with equal fingerings. de Bériot says: "Whenever possible take always the same fingering for runs of the same kind following each other, so that they may sound similar and even, as beauty and expression require it".

16. La règle est de prendre pour des traits semblables le même doigté. de Bériot dit: „On prendra pour des gammes analogues autant que possible un seul et même doigté, afin qu'elles deviennent semblables et homogènes comme le demandent l'expression et la beauté“

1. *Exercise 1: G major, 2/4 time. Two staves. Fingerings: 2, 2, 2, 2.*

2. *Exercise 2: G major, 2/4 time. Two staves. Fingerings: 2, 2, 2, 2.*

3. *Exercise 3: G major, 2/4 time. Two staves. Key signature change to F# minor. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 3, 1, 1, 1, 1.*

In the opinion of the author the three following runs in de Bériot's school will give good examples how they will sound clear and distinct if the change of position occurs at the same time with the change of bow.

A notre avis ces trois suites de sons homogènes indiquées comme modèles dans la méthode de de Bériot sont plus claires et plus précises si le changement de position coïncide avec le changement de coup d'archet.

1. *Exercise 1: G major, 2/4 time. Two staves. Fingerings: 4, 2, 4, 2.*

2. *Exercise 2: G major, 2/4 time. Two staves. Fingerings: 4, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 2.*

3. *Exercise 3: G major, 2/4 time. Two staves. Key signature change to F# minor. Fingerings: 1, 1, 1, 3, 3, 3, 3, 3, 4.*

Notes belonging together in small melodic motives should not be interrupted through change of position or strings; good fingering should be employed so that even small phrases should suffer no interruption or unevenness.\*)

L'homogénéité mélodique des petites phrases ne doit pas être altérée par le changement de position ou par le changement de corde; un doigté délicat doit faire en sorte que l'ensemble même des petites phrases soit respecté.\*)

Sonata in c minor by Beethoven (Fritz Kreisler, Schott edition).  
Beethoven, Sonate en do mineur Fritz Kreisler, Edition Schott).

Allegro con brio.

Sonata in F major N° 7 by Mozart, Rondo (Flesch, Peters edition).  
7<sup>ème</sup> Sonate de Mozart (Flesch, Edition Peters) Rondo.

Allegretto.

Allegro.

Mozart, Sonata N° 12. (Flesch.)  
12<sup>ème</sup> Sonate de Mozart (Flesch).

Allegro moderato.

Mozart, Sonata N° 13. (Flesch.)  
13<sup>ème</sup> Sonate de Mozart (Flesch).

this fingering is better than:  
ce doigté est meilleur que celui-ci:

because the small motive:  
parce que le petit motif:

will be hindered in its flow by the change of position.  
est troublé par le changement de coup d'archet.

Small phrases should be played as far as possible in one and the same position and on one string.

On doit autant que possible jouer les petits motifs dans une seule position et autant que possible sur une seule corde.

Haydn, Finale from the D major Quartett Op.76 N° 2.  
Haydn, Finale du Quatuor en ré majeur, Op.76 N° 2.

Presto.

\*) Shake, grace notes and the following note likewise form a phrase in itself and therefore should not be disturbed through change of position. The G major Sonata Op.30 by Beethoven with the fingering by David is not correct.

\*) Même le trille, la note de terminaison et celle qui suit forment une même phrase mélodique. Ce ne serait pas bien si cette uniformité dans un mouvement accéléré était troublée par le changement de position. Comme cela était par exemple dans l'édition de David dans la Sonate en sol majeur de Beethoven, Op.30.

Allegro vivace.

The following fingering is more correct:  
Le doigté suivant est le plus juste:

String Quartett Op.18 N° 2 by Beethoven.  
Quatuor à cordes de Beethoven Op.18 N° 2.

**Allegro.**

(1) \* (2) \*

Smetana, String Quartett "Aus meinem Leben" first movement.  
Smetana, Quatuor à cordes „Souvenir“, premier mouvement.

and also: ibidem:

Second movement.  
Deuxième mouvement.

It is preferable to take the third instead of the fourth finger on the high "c", because the fourth finger will be more likely to stop that note too high, especially by players with broad fingers.

Le troisième doigt est préférable au quatrième pour le do supérieur, parce que le quatrième doigt touche facilement trop haut, particulièrement chez les violonistes qui n'ont pas les doigts minces.

String Quartett in e-flat minor by Tschaiowsky.  
Tschaiowsky, Quatuor à cordes en mi bémol mineur.

Symphonie in G minor by Mozart.  
Symphonie en sol mineur de Mozart.

(2) (2) unsuitable mauvais (1 2) unsuitable mauvais

Allegro from the String Quartett in E flat major by Mozart.  
Allegro du Quatuor en mi bémol majeur de Mozart.

(1) (3) not good mauvais

Romance in F major by Beethoven.  
Romance en fa majeur de Beethoven.

is better than  
est meilleur que

\* The fingerings in brackets (David, Peters) are not well chosen, because through change of position they divide notes belonging together.  
\*\* Dots above and below notes point to the fact that the last note in the bow should be played very short.

\* Les doigtés entre parenthèses (David, Peters) ne sont pas bons, parce qu'ils séparent par le changement de position des notes qui devraient être ensemble.  
\*\* Les points au dessus et au dessous des notes indiquent que la dernière note dans le coup d'archet doit être détachée vivement.



17. In order not to interrupt the smoothness of quick runs, they should be played as far as possible in one and the same position.\*) If a change of position is unavoidable one ought to try to change position on an accentuated note or part of bar simultaneously with the change of bow.


17. Traits rapides et figurations seront autant que possible exécutés dans une seule position pour ne pas être troublés dans leur élégance par le changement de position.\*) Si on ne peut pas éviter le changement de position, on cherche alors à le placer sur la bonne mesure (temps fort) et à l'exécuter simultanément avec le changement de coup d'archet.

Beethoven, String Quartett Op.18 N°4.  
Quatuor à cordes de Beethoven, Op.18 N°4.

Beethoven, String Quartett Op.18 N°1.  
Quatuor à cordes de Beethoven, Op.18 N°1.

Allegro.

or:  
ou:



the fingering given below notes (David) not good.  
le doigté inférieur est mauvais (David).

Beethoven, Quintett in C major Op.29.  
Quintette en do majeur de Beethoven, Op.29.

Presto. 1

Andante from the D major String Quartett by Mozart.  
Mozart, Andante du Quatuor à cordes en sol majeur.

or: 1 3 2 4 3  
ou:



18. Also for slurred notes in adagio playing one should follow the rule to change positions as far as possible on accented notes or parts of bar.

18. Les prescriptions de changements de position pour le temps fort serviront également pour les figurations liées dans les mouvements lents.

Beethoven, String Quartett, Op.59 N°2.  
Beethoven, Quatuor à cordes, Op.59 N°2.

Molto adagio.

D string  
corde de ré



Andante from the Quartett in d minor by Mozart.  
Mozart, Andante du Quatuor en ré mineur.



\* Compare first remark of N° 6 on page 178

\* Comparer la première remarque sous 6, page 178.  
H. C. B. 101



19. When playing with many sharps or flats, double-sharps or double-flats one will frequently find a better fingering by changing notes enharmonically. The scales in g-sharp minor and d-sharp minor in the ascending way will appear easier if played in a-flat minor resp. e-flat minor.

Quartett in c-sharp minor by Beethoven, last movement.  
Quatuor en do dièse mineur de Beethoven, dernier mouvement.

well be easier to play if notes are changed enharmonically.  
se joue plus facilement en prenant les enharmoniques.

Piano-Quintett by Schumann, first movement.  
Quintette avec piano de Schumann, premier mouvement.

Piano-Quintett by Schumann, 2<sup>nd</sup> Trio of the third movement.  
Quintette avec piano de Schumann 2<sup>ème</sup> Trio du troisième mouvement.

20. In the older works of study, as for instance in the violin-school of the Paris Conservatoire \*) of the beginning of the 19<sup>th</sup> century and likewise in the violin-schools of German masters like Mozart, Spohr, Ries and David—also in many editions revised by David—the highest note of a melody or run was always played with the fourth finger and never with another finger in a higher position.\*\*) Modern masters often prefer to take the highest note with the third or even second finger if this note is to display a culminating point of expression or strength of tone, because the third and second fingers are stronger than the fourth one and are able to give more strength and expression to a note. (Compare fingerings from page 114 No 245 of 8<sup>th</sup> edition.)

Sarasate already in his transcription of a Nocturno by Chopin requires the third finger instead of the fourth one usually taken in similar instances:

20. Dans les anciennes méthodes, par exemple dans la méthode du Conservatoire de Paris\*, parue au commencement du 19<sup>ème</sup> siècle et les méthodes de maîtres de violon tels que Mozart, Spohr, Ries et David (et aussi dans les nombreuses éditions publiées par David) on ne dépassait jamais la position qui permettait de prendre avec le quatrième doigt le son le plus haut d'une mélodie ou d'un trait.\*\*\*) Les maîtres modernes ont tendance à saisir le ton le plus élevé avec le troisième doigt (par endroit avec le deuxième doigt) lorsqu'il forme en même temps un point culminant de l'expression ou un degré de sonorité. Le troisième doigt est plus fort et peut prêter à la note que l'on prend avec lui plus de force et plus d'expression qu'avec le faible quatrième doigt.

Déjà Sarasate indique dans son interprétation d'un Nocturne de Chopin le troisième doigt au lieu du quatrième.



\*) See remark on page 143 of 2<sup>nd</sup> volume.

\*\*\*) We find an exception of this rule in the original edition (P. Haslinger, Wien 1832) of the first movement of the 9<sup>th</sup> Concerto by L. Spohr.

\*) Voir remarque page 143 du deuxième volume.

\*\*\*) Chez Spohr seul on trouve une exception à cette règle dans l'édition originale de sa méthode de violon (Vienne, Haslinger 1832) au premier mouvement de son neuvième concerto.



Op. 12 No 2.  Andante: 

Op. 30 No 2.  

Concerto No 29 by Viotti.  
29<sup>ème</sup> Concerto de Viotti. 

Concerto by Beethoven.  
Concerto de Beethoven. 

In some cases and for technical reasons only one must give up the habit to stop the highest note of a phrase with the fourth finger.

Pour des raisons techniques seulement dans des cas très rares on devra renoncer à cette pratique de prendre le son le plus élevé d'une phrase avec le quatrième doigt.

For instance in the Allegretto of the String Quartett in F major by Mozart.

Par exemple dans l'Allegretto en Fa majeur de Mozart (Quatuor à cordes).



The fingering above notes by David is not advisable. Le doigté supérieur (David) n'est pas bon.

It is easier to stop the semi-tone in such high position with the third or second finger; the lower fingers can be placed more closely together than this is possible to do with the fourth and third finger; nearly all violinists will stop the high note with the fourth finger rather sharply.

Many violinists try to overcome the difficulty by moving the third finger from "b" to "c" to and fro, it is however not advisable and contradicts what has been said about the execution of chromatic runs on page 138 till 140.


A cette hauteur il est plus facile de prendre le demi-ton avec le troisième ou le deuxième doigt; il est plus facile de rapprocher entre eux les doigts inférieurs que le quatrième et le troisième. Dans cette position le quatrième doigt de presque tous les violonistes prend le demi-ton trop haut.

Beaucoup de violonistes cherchent à résoudre la difficulté en glissant plusieurs fois de si à do et inversement. Cet expédient est en contradiction avec ce qui a été dit aux pages 138 à 140 sur l'exécution des progressions chromatiques.

21. Short chromatic runs will sound distinct and clear if it is avoided as far as possible to use one and the same finger twice.

21. Des traits chromatiques courts seront distincts et clairs si l'on évite autant que possible le double emploi du même doigt.

Scherzo Op. 41 by A. Bazzini. 

"Heldenleben" by Richard Strauss: 

Presto from the D major Quartett Op. 18 by Beethoven. 

Presto du Quatuor en ré majeur Op. 18 de Beethoven. 

(2 1) 1) the fingerings below notes are not good.  
les doigtés inférieurs sont mauvais.

Observe the fingering in chromatic scales as given on page 138 till 140.

Au sujet des doigtés des gammes chromatiques on observera ce qui a été dit page 138, 139 et 140.

Fine. — Fin.

